IL GIORNO DI PASQUA NELL'ARTE

GLI INCONTRI DEL RISORTO

IL GIORNO DI PASQUA NELL'ARTE

GLI INCONTRI DEL RISORTO

DI FRANÇOIS BŒSPFLUG

TRADUZIONE DI
EMANUELA FOGLIADINI

Prima edizione italiana
marzo 2021

Copertina e impaginazione
Paola Forini / Jaca Book

Stampa e legatura
Grafiche Stella
San Pietro di Legnago (VR)
febbraio 2021

ISBN 978-88-16-60641-8

Editoriale Jaca Book
via Giuseppe Frua 11, 20146 Milano; tel. 02 48561520
libreria@jacabook.it; www.jacabook.it
Seguici su

Sommario

Introduzione

Quando si leggono attentamente i testi dei quattro Vangeli relativi al medesimo giorno di Pasqua, ci si rende conto dell'insieme ricco e complesso, quasi confuso, dei racconti del viavai e delle osservazioni di uomini o donne che furono prima di tutto i testimoni del sepolcro vuoto e della pietra rotolata via, coloro che ebbero l'opportunità di osservare con i propri occhi la scomparsa delle spoglie di Cristo e i teli che l'avevano avvolto. I Vangeli canonici ricordano anche l'incontro con l'angelo o gli angeli che erano accanto alla tomba vuota: è quanto accadde alle donne che, di buon mattino, si recarono con gli aromi ad onorare il corpo di Gesù e udirono dagli angeli che Cristo era risorto. Questa serie di indizi e annunci prosegue fino all'apparizione del Risorto, al mattino, a Maria Maddalena e ad alcune mirofore e, la sera dello stesso giorno di Pasqua, ai due discepoli di Emmaus, poi agli Undici Apostoli, ancora rinchiusi nel Cenacolo e poco propensi a credere ai racconti riferiti rispettivamente dalle donne, Giovanni, Pietro e i discepoli di Emmaus.

L'impressione che emerge dallo svolgersi di questa giornata è che la fede nella Risurrezione di

Cristo, in ogni caso, non sia scesa dal cielo preconfezionata. Non aveva il fascino, la semplicità e la nitidezza di un'affermazione chiara, auto-evidente al punto da imporsi improvvisamente a tutte le menti e non era neppure così chiara e ovvia da poter essere adottata o al contrario rifiutata. Non ebbe decisamente l'effetto immediato e convincente di un annuncio *urbi et orbi*, o la convinzione irresistibile che segue alcune apparizioni spettacolari: si espresse, invece, attraverso percezioni contraddittorie e emerse lentamente da una complessa rete di osservazioni, dibattiti, cammini e visite, travolgenti esperienze individuali, o al contrario perplessità, considerazioni dubitative o addirittura esplicito e ostinato rifiuto di credervi.

È proprio questa laboriosa genesi della verità, confusa ma avvincente, così profondamente umana, che ci ha dato l'idea di comporre un libro che costituisca un approccio al mistero pasquale intenzionalmente diverso da quello più spesso adottato dall'arte cristiana e dai libri o discorsi che ne trattano. Adotteremo qui un metodo libero da immagini sintetiche e per certi versi riposanti per la loro chiarezza affermativa, qualità specifiche condivise dalle due grandi famiglie tradizionali di immagini della Risurrezione, ossia l'*Anastasis* (la Discesa di Cristo agli Inferi) e l'Uscita dal sepolcro. Questi due soggetti, assolutamente legittimi, si riferiscono a fatti misteriosi e miracolosi che sono oggetto della fede cristiana, che hanno anche in comune innanzitutto di essere privi di ogni testimone oculare, e questo dato permette loro di dispensarsi, per così dire, dal graduale ed esitante lavoro di intelligenza e immaginazione che animò invece i primissimi discepoli che incontrarono il Risorto.

Questi incontri furono presentati in modo diverso e anche divergente dai quattro Vangeli: pensiamo ovviamente alle mirofore, che erano una, due o tre, o più, precedute o accompagnate dalla Vergine Maria, non sempre identificabile come tale, alla scoperta del sepolcro ormai vuoto (Mc. 16, 4; Lc. 24, 2; Gv. 20, 1), che fu indicato loro da uno o più angeli; sono da considerare anche le tre donne (Maria di Magdala, Giovanna e la Maria di Giacomo, Lc. 24, 8-9) che, udito il messaggio angelico «lo raccontarono agli apostoli»; poi gli apostoli Pietro e Giovanni, accorsi al sepolcro ma in seguito rientrati in casa per non muoversi più fino a sera dopo aver constatato l'assenza delle spoglie del loro Maestro (Gv. 20, 3-4); infine la struggente testimonianza di Maria di Magdala che piange e che, incontrando un uomo che confuse con il custode o il giardiniere, lo pregò di dirgli dove aveva posto il corpo di Cristo, finché non si accorse di essere davanti allo stesso Risorto (Gv. 20, 11-17). Fu allora che si sentì raccomandare di non trattenerlo (*Noli me tangere*: «Non toccarmi!»). Più tardi, nel tardo pomeriggio del medesimo giorno, il Risorto si mostrò ad altri testimoni (Lc. 24), ossia ai discepoli che si recavano a piedi da Gerusalemme a Emmaus, che riconobbero Cristo, ma solo alla fine del loro viaggio quando, seduti a tavola in una locanda, lo videro spezzare il pane.

Il giorno di Pasqua, raccontato una fase dopo l'altra dai quattro Vangeli, si conclude con la testimonianza dei due "discepoli di Emmaus" agli Undici (Lc. 24, 36), che non credettero, al pari di quanto fecero di fronte al racconto delle donne, fino al momento in cui lo stesso Risorto si presentò loro entrando, con tutte le porte chiuse, nello spazio dove si trovavano rinchiusi per paura delle autorità ebraiche, mostrò le sue ferite affinché smettessero di credere di vedere un fantasma. Non è inoltre certo che tale resistenza a crederlo vivo sia stata completamente superata la sera di Pasqua: otto giorni dopo, infatti, l'apostolo Tommaso, assente lo stesso giorno, confessò i suoi persistenti dubbi e dovette toccare le ferite di Cristo per vincere la sua ritrosia a credere nella Risurrezione (Gv. 20, 24-29).

Se il processo stesso di tale Risurrezione non ebbe testimoni oculari, il Risorto – secondo i racconti dei quattro Vangeli canonici che a proposito di tali incontri convergono – incontrò in totale circa quindici testimoni il giorno di Pasqua, e la sera dello stesso giorno – secondo quanto riportano due dei Vangeli – scomparve (è quanto constatano i discepoli di Emmaus: «lui sparì dalla loro vista», Lc. 24, 31) o fu portato in cielo, come racconta il Vangelo di Luca che suggerisce quindi che la Risurrezione e l'Ascensione avvennero lo stesso giorno (Lc. 24, 50-53). Tutti questi incontri e eventi giustificano ampiamente lo studio attento del giorno di Pasqua, in sé, esaminando le varie percezioni che furono dei testimoni dall'alba al tramonto. Il metodo di ricerca non sarà innanzitutto quello letterario o esegetico, bensì teologico, nutrito nella riflessione dalle opere d'arte che tali eventi hanno ispirato. Per tale motivo abbiamo indagato il fascino che i vari incontri suscitarono nell'arte cristiana, ritenendo legittimo e sensato progettare un libro intitolato: *Il giorno di Pasqua nell'arte. Gli incontri del Risorto.*

Sono qui presentate opere d'arte che fanno eco alle sfumature, divergenze e persino apparenti contraddizioni tra le storie, che scrutano le resistenze incontrate dalla verità che si stava man mano facendo scoprire, annotando attentamente l'andirivieni di ogni personaggio, prendendo atto delle variazioni riguardanti il numero degli angeli presenti alla tomba o quello delle mirofore. Abbiamo poi incrociato i dati dei Vangeli canonici con quelli dei Vangeli apocrifi, spiegando che Gesù secondo tali fonti apparve prima a sua Madre e che questa accompagnò o guidò le mirofore; ci siamo poi dedicati al celebre brano di Luca sull'incontro del Risorto e dei due discepoli che si recarono a Emmaus la sera di Pasqua, e infine a tutto quello che accadde nel Cenacolo, luogo fondamentale per la comprensione del giorno di Pasqua. È qui, infatti, che si sono incontrati gli Undici, è qui che hanno ricevuto probabilmente già al mattino presto le testimonianze, forse divergenti, degli apostoli Giovanni e Pietro di ritorno dal sepolcro e poi la visita di Maria Maddalena, sola o accompagnata da altre mirofore, che raccontò loro che aveva parlato con il Risorto; e qui, verso sera, ricevettero la visita dei due discepoli di Emmaus che tornarono subito a Gerusalemme (Lc. 24, 33-35) per raccontare loro l'incontro straordinario che avevano vissuto. Fu infine nel Cenacolo che, in tarda serata, gli Undici ricevettero la visita dello stesso Risorto, giunto inaspettatamente, stupito per la loro ostinata mancanza di fede manifestata più volte durante la giornata, che mostrò loro le ferite, chiedendo se avevano qualcosa da mangiare e consumando un pezzo di pesce grigliato davanti ai loro occhi, per aprire loro finalmente la mente e gli occhi, prima di portarli a Betania dove li benedisse e fu portato in Paradiso. In totale, il giorno di Pasqua raccontato nei quattro vangeli canonici fu animato da un andirivieni al sepolcro, da incontri con il Risorto, che ebbero luogo in quattro luoghi: il sepolcro e il giardino circostante, Emmaus e la strada che vi conduce e la locanda dove il Risorto benedisse e condivise il pane prima di scomparire, poi la stanza superiore a Gerusalemme dove erano rinchiusi gli Undici, e infine Betania, dove ebbe luogo la risurrezione di Lazzaro, posta a «meno di due miglia da Gerusalemme» (Gv. 11, 18).

Il piano che abbiamo scelto di seguire in questo libro segue passo passo lo svolgersi di questi incontri con il Risorto nel giorno di Pasqua. È quindi sia cronologico che topologico. E riguardo a ciascuna delle prime cinque fasi, abbiamo ordinato le opere d'arte nell'ordine storico della loro esecuzione, tranne in alcuni casi in cui è stato necessario accostare due opere, per quanto distanti nel tempo. L'epilogo, l'Ascensione a Betania, ha ispirato ben poco i vari artisti, probabilmente anche a causa dell'impossibile riconciliazione con la conclusione del Vangelo di Giovanni, che parla di tre incontri del Risorto con i discepoli, tra cui quello con Tommaso l'incredulo che avvenne otto giorni dopo la Pasqua, e con la tradizione liturgica, che insegna che l'Ascensione non accadde proprio il giorno di Pasqua ma quaranta giorni dopo.

Il nostro libro conta quindi cinque parti di dimensioni disuguali, che corrispondono rispettivamente alle fasi e alle successive prese di coscienza dei testimoni oculari come riportato nell'arte, soprattutto nella pittura: I / La scoperta della tomba vuota, II / L'incontro del Risorto e la scena del *Noli me tangere*, III / L'annuncio della Risurrezione agli Apostoli, IV / L'esperienza dei discepoli di Emmaus, V / Gli Undici nel Cenacolo e l'apparizione del Risorto e l'epilogo con l'Ascensione a Betania.

Tale episodio, che ebbe luogo alla presenza degli Undici, costituisce l'ultima tappa di una lunga giornata, ma raccontato solo dal Vangelo di Luca. Questa Ascensione del Risorto al cielo alla presenza dei soli apostoli, senza Maria e in assenza di angeli, è stata raramente illustrata, ma la ricorderemo con alcune opere che potrebbero servire come punto culminante del concerto delle opere dell'arte presentate in questo libro che illustrano quanto accadde tra i differenti discepoli di Cristo proprio nel giorno di Pasqua, dall'alba alla notte.

Torneremo nella conclusione di questo libro sulle differenze di percezione della Risurrezione di Cristo che inevitabilmente esistono, se si prediligono – per impregnarsi del loro significato in modo analitico e contemplativo – i dipinti che raccontano cosa i testimoni oculari hanno potuto progressivamente percepire, comprendere e concludere rispetto a Cristo durante gli incontri tra loro e/o con lui nel giorno di Pasqua, o se si nutre la propria sensibilità e intelligenza con due arci soggetti che tradizionalmente simboleggiano e sintetizzano il significato teologico ultimo di questa affermazione centrale della fede cristiana, vale a dire la discesa di Cristo agli Inferi (*Anastasis*) (fig. 1), che si suppone sia avvenuta il Sabato Santo, oppure l'Uscita di Cristo dalla tomba la mattina di Pasqua. Ovviamente non è vietato esplorare entrambe le opzioni, insieme o in successione, è addirittura consigliato farlo. Ma qualunque sia il rapporto che si ha personalmente e/o professionalmente con il Vangelo, con Cristo e con la dottrina cristiana, qualunque sia la professione che si esercita e la responsabilità che si ha, privatamente o pubblicamente, nella comprensione, interpretazione e trasmissione della fede nella Risurrezione di Cristo, guadagniamo, a nostro avviso, a prendere coscienza delle specificità, dei vantaggi e degli svantaggi, educativi, intellettuali, teologici, di ciascuna delle due vie d'accesso al mistero pasquale, in particolare la prima, oggetto della presente ricerca. Almeno è questa convinzione che ci ha spinto a scrivere questo libro. Possa essere avvertito come utile e stimolante al riguardo. *Utinam*!

1. *Discesa agli Inferi*, Novgorod,
seconda metà del XIII secolo, tempera su tavola,
66 × 47,2 cm. Collezione Intesa Sanpaolo,
Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.

PRIMA PARTE
LA SCOPERTA DELLA TOMBA VUOTA

2. William Adolphe Bouguereau, *Le sante donne al sepolcro*, particolare della fig.15, 1890, olio su tela, 260 × 160 cm, Royal Museum of Fine Arts, Anversa, Belgio.

Nell'arte paleocristiana, la Risurrezione di Cristo fu rappresentata "per difetto" o indirettamente, ossia attraverso la tomba vuota che le donne mirofore[1] osservarono, dopo essersi recate a portare aromi alla tomba per onorare il defunto Gesù di Nazareth, crocifisso il giorno precedente sul Golgota, morto poche ore dopo e sepolto la sera stessa[2]. Secondo le varie fonti, tali donne formavano un gruppo di importanza variabile, composto talvolta da una, a volte due, tre, numero che sale fino a sei o sette donne, nell'arte occidentale come in quella orientale.

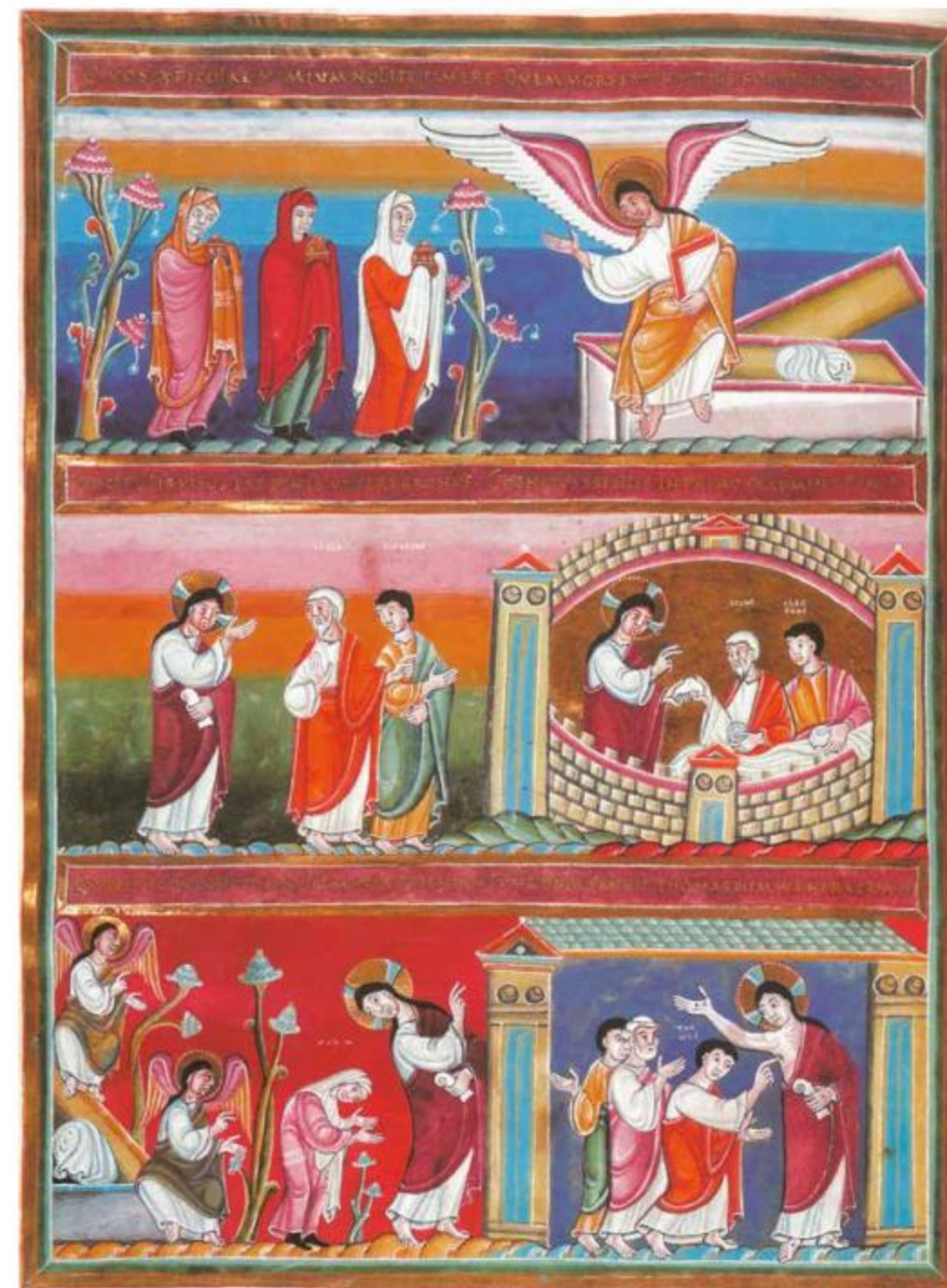
Il vangelo di Matteo cita tre donne che incontrano un angelo (Mt. 28,1), sono due nella versione di Marco (Mc. 16, 6); per il vangelo di Giovanni solo Maria Maddalena vide improvvisamente due angeli (Gv. 20,12). È soltanto il vangelo di Luca che racconta di più donne che si recarono al sepolcro due giorni dopo la Crocifissione. Queste incontrarono l'angelo portatore del lieto annuncio della Risurrezione e, tornate dal sepolcro, raccontarono l'episodio agli Undici: «Erano Maria di Magdala, Giovanna e Maria di Giacomo. Anche le altre che erano insieme lo raccontarono agli apostoli» (Lc. 24, 10).

Maria di Magdala, comunemente chiamata Maria Maddalena, e successivamente gli apostoli Pietro e Giovanni, giunti sul posto dopo che furono avvisati dalle donne, scoprirono a loro volta la tomba vuota[3]. Che la tomba dove Cristo fu deposto fosse vuota la mattina di Pasqua, che contenesse solo i panni con i quali Gesù morto era stato avvolto al momento della sua sepoltura, e il suo corpo fosse assente, tutto questo fu confermato, secondo i racconti evangelici, da uno o due angeli.

Il filone di immagini che raffigurano, sul posto, gli attori sopra citati, è tra i più antichi: dalla prima diffusione delle immagini fino al Trionfo dell'Ortodossia, l'icona pasquale dominante fu quindi quella delle mirofore che si recano al sepolcro[4]. La tesi che questo soggetto sia stato rappresentato per la prima volta in una pittura murale del battistero nella *domus ecclesiae* cristiana di Dura Europos, nel 231 d.C., è oggetto di intense discussioni tra gli studiosi[5]. In ogni caso, questo tipo iconografico continua a essere considerato come il più antico, tra quelli che si riferiscono alla scoperta della Risurrezione di Cristo da parte di testimoni, e indubbiamente anche tra i più durevoli: esso continua a ispirare numerose creazioni contemporanee (si veda tra gli altri, il dipinto di Julia Sankova, fig. 16 e François Xavier de Boissoudy, figg. 45, 46, 51 e 72, che risalgono all'ultimo decennio), e ha dunque ampio spazio nel volume.

1. *Miniature del primo millennio*

Dal X secolo in poi, un buon numero di miniature, pitture murali, dipinti scelsero di rappresentare la visita delle mirofore al sepolcro e il conseguente incontro con l'angelo – che confermò loro che la tomba era vuota o la indicò in modo che potessero constatare con i loro occhi, convincendosi della Risurrezione di Cristo. La serie che queste opere costitui-

3. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura dal *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), Hs. 156142, fol. 111, 1030-1050, Germanisches nationalmuseum, Norimberga.

scono è molto numerosa. In questo volume ne commenteremo una dozzina, scelte per la loro qualità artistica e per la capacità di continuare a insegnare tale annuncio attraverso i secoli, guidandoci come un *fil rouge* attraverso le rispettive sensibilità.

Innanzitutto, la traduzione visiva di questa visita delle mirofore, raffigurata nel registro superiore di una miniatura a tre registri dedicata agli eventi del giorno di Pasqua. Appartiene a un prestigioso manoscritto della fine della prima metà dell'XI secolo, tra il 1030 e il 1050, il *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), noto anche come *Evangelario di Echternach*, realizzato presso l'abbazia della quale porta il nome, sotto la direzione dell'abate Umberto; il manoscritto è conservato al *Germanisches nationalmuseum* di Norimberga (Hs. 156142). Si tratta di un codice di grandi dimensioni (44,6 × 31 cm) e figura tra i manoscritti più riccamente miniati di epoca ottoniana, con i quattro Vangeli nella versione della Vulgata, scritti in lettere d'oro su 136 fogli. Ciascuno dei quattro Vangeli è preceduto da quattro pagine "narrative" su tre registri, che presentano attraverso il ricorso alle immagini ciò che viene raccontato nel testo. E poiché sovente ogni registro ha due o tre scene dipinte, la vita di Cristo copre un totale di 60 scene, inclusa l'illustrazione di quattro parabole (su pagine poste prima del Vangelo di Luca), scelta rara in tale periodo storico.

La pagina completamente dipinta, che riguarda il tema qui trattato, è una delle ultime del manoscritto e precede il testo del Vangelo di Giovanni. Oltre alla visita delle mirofore nel registro superiore (fig. 3), essa comporta nel registro centrale due scene dell'incontro del Risorto con i due discepoli di Emmaus, e nel registro inferiore un *Noli me tangere* sul quale torneremo (fig. 28) e un'apparizione del Risorto all'apostolo Tommaso. Le tre donne accorse alla tomba il mattino di Pasqua per imbalsamare il corpo del defunto sono vestite e velate elegantemente. Ordinate in fila indiana e incorniciate da due arbusti stilizzati, portano ciascuna un vaso di aromi e guardano l'angelo dalle superbe ali spiegate seduto sul bordo della tomba, che tiene un libro, fatto che non è per nulla banale. Il coperchio rovesciato mostra che la tomba è vuota: rimane solo il sudario avvolto su se stesso. Un'iscrizione in lettere d'oro riporta il messaggio che l'angelo indirizza alle donne: *O vos XPicolae nimium nolite timere. Quem mors extinxit IHS surgendo revixit*: "Non temere, colui che era morto è risorto" (testo ispirato ai Vangeli di Matteo e di Marco, Mt. 28, 5-6; Mc. 16, 6).

Nel *Benedizionale di San Æthelwold* si può ammirare una miniatura riccamente decorata[6] (fig. 5). Prende il nome da colui che fu arcivescovo di Winchester dal 963 al 984. Conosciamo il nome dello scriba, Godeman, mentre quello del miniaturista resta sconosciuto, dettaglio sorprendente dato che si tratta di un artista di grande talento, soprattutto in termini di motivi ornamentali, che sono qui valorizzati, e che avrebbe da far ingelosire, se fossero svegli, i quattro soldati a guardia della tomba, ammassati l'uno contro l'altro al pun-

4. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura
dal *Codex Aureus di Echternach*
(*Codex aureus Epternacensis*), particolare dell fig. 3.

to da fondersi e passare inosservati, assorbiti nel rettangolo sinistro di questa pagina.

Le tre mirofore, al contrario, sono ben visibili, sveglie, eleganti e ricettive, sul lato destro, con a sinistra in testa al gruppo, probabilmente Maria di Magdala, che porta, oltre al suo unguento, un incensiere. Le tre ascoltano attentamente ciò che dice loro l'angelo vestito d'oro che occupa il centro della pagina, seduto di fronte a un cenotafio simile a una casa sormontato da due torrette, con le ali spiegate come se stesse per spiccare il volo o fosse appena atterrato. Annuncia loro solennemente che Cristo è risorto. Questo incontro tra l'angelo e le tre donne è un episodio fondante. A quell'epoca, la Risurrezione non fu quasi mai evocata dallo schema dell'uscita dal sepolcro. È la visita delle donne all'alba del giorno di Pasqua che per secoli fu utilizzata per raccontare la Buona Novella: mettendo in scena la loro testimonianza circa il sepolcro vuoto, confermata dall'annuncio dell'angelo.

2. *Affreschi medievali serbi*

Il medesimo soggetto, che concerne lo stesso incontro, fu l'oggetto di un affresco nella chiesa dell'*Ascensione di Cristo* nel monastero di Mileševa, in Serbia, dipinto nel 1234 circa (fig. 6). Tra XII e XIV secolo, nei paesi slavi del sud-est europeo, i sovrani fondarono monasteri con architetture elaborate, influenzate da quelle bizantine, armonizzati con nuovi modelli sovente importati dall'Italia e dalla Francia. Le notevoli architetture furono pensate e realizzate in funzione di programmi iconografici di straordinaria bellezza. Stefan Nemanja fondò la più importante dinastia serba del Medioevo, la dinastia dei Nemanjić (1166-1371). Grazie all'eccezionale personalità di san Sava (1175-1335), «principe e monaco, anacoreta e arcivescovo, mistico e uomo d'azione, evangelizzatore e maestro, pellegrino e diplomatico, fondatore e amante delle arti»[7], la Chiesa serba pose le fondamenta della sua ricca storia. Sava ottenne nel 1219 l'autocefalia per la chiesa serba dal Patriarcato di Costantinopoli. Tra gli straordinari capolavori del Medioevo serbo, i monasteri di Studenica, Mileševa, Sopoćani, Gračanica, Baniska, Manasija, Visoki Dečani, Ravanica, il Patriarcato di Peć, la cattedrale della Madre di Dio di Ljeviša, sono espressione di una cultura alta, che produsse tesori di carattere eccezionale, tra gli eredi più importanti dell'arte bizantina, sintesi armoniosa tra dottrina, liturgia, estetica e preghiera.

Secondo le antiche biografie serbe, il monastero di Mileševa[8] fu fondato nel 1234 da Vladislav, re di Serbia, figlio di Stefan Primo-Incoronato e nipote di Stefan Nemanja. Il monastero occupa il secondo rango nella gerarchia dei monasteri serbi, dopo Studenica che è una fondazione diretta di Stefan Nemanja. A Mileševa fu sepolto San Sava: la sua tomba lo trasformò in un centro di pellegrinaggio particolarmente frequentato in particolare sotto il dominio turco. Per ridurre tale flusso devozionale, nel 1594 i Turchi sottrassero il corpo del santo e bruciarono pubblica-

5. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura dal *Benedizionale di San Æthelwold*, Add. ms 49598, f. 51v, 963-984, British Library, Londra.

mente le sue reliquie sulla collina di Vračar, a Belgrado: qui, dal 1935 al 2017, fu costruita la monumentale chiesa di San Sava, nonostante le svariate e complicate interruzioni che la storia recente ha imposto.

Al pari dei primi monasteri reali, la chiesa di Mileševa fu edificata nello stile della Raška (Rascia). Si tratta di un edificio romanico, comune nella costa adriatica, adattato alle esigenze del culto ortodosso. Nonostante secoli traumatici, incendi dolosi e forzati abbandoni della comunità monastica, molti affreschi si sono salvati. Sono qui conservati i ritratti dei primi re della dinastia Nemanjić, in particolare quello di San Sava che ha un significato straordinario per il popolo serbo poiché è stato dipinto durante la sua vita. Gli esperti considerano la pittura di Mileševa uno dei più bei capolavori della pittura serbo-bizantina. Gli iconografi che ne decorarono le pareti sono sconosciuti: le fonti suggeriscono che potrebbero essere stati pittori greci che si formarono sul monte Athos, a Salonicco e a Costantinopoli.

La fama di questo monastero si deve in particolare alla suggestiva figura dell'Angelo bianco (*Beli andjeo*), seduto sulla tomba del Cristo: questi, per l'abilità del disegno, l'armonia dei colori e la spiritualità dell'espressione, emana una bellezza quasi trascendente. Dipinto alla fondazione della chiesa, fu nascosto sotto uno strato del XVI secolo e riscoperto solo nel XX secolo durante il restauro del monastero. La sua luminosità e la bellezza lo trasformarono immediatamente in simbolo internazionale di pace e speranza. Durante le scoperte di un segnale televisivo satellitare nel 1962, le nazioni d'Europa decisero di esprimere saluti e inviare un segnale satellitare in Nord America lodando la pace, la speranza e il sostegno. Il primo segnale satellitare registrato nella storia tra i due continenti conteneva l'immagine dell'affresco dell'Angelo Bianco, in seguito inviato più volte nello spazio come simbolo di pace e di speranza.

La composizione delle mirofore al sepolcro che, spaventate, incontrano un angelo maestoso appartiene al ricco ciclo del *naos*: è dipinta nel registro sotto il *Battesimo di Cristo*, alla destra dell'*Anastasis*, purtroppo ampiamente rovinata. Nel contemplare la scena, lo sguardo si ferma sulla figura dell'angelo, vestito di una tunica bianca dai morbidi drappeggi, seduto a penzoloni su una tomba di marmo rosso reso reale grazie alle lavorate screziature. Egli indossa calzari rossi costellati di perle, di un'eleganza finissima, un dettaglio che completa la sua bellezza. La sua posizione è studiata con cura: con il braccio e la mano sinistra crea una leggera torsione verso la tomba vuota, che indica a due donne sorprese dalla sua presenza. La postura ricorda quella di Cristo buon pastore nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. L'angelo è protagonista: solenne, l'ala sinistra spiegata riempie lo spazio ancora disponibile, il viso di rara delicatezza, lo sguardo estremamente dolce. La scena è costruita in modo semplice: l'angelo al centro, le donne sul lato sinistro, un lenzuolo a destra, sotto il sepolcro un gruppo di soldati ammassati e ad-

6. *Le mirofore al sepolcro*, 1234 circa, affresco, Chiesa dell'Ascensione di Cristo, Monastero di Mileševa, Serbia.

dormentati. Le donne, che si stringono nei rispettivi mantelli e si avvicinano l'una all'altra, non portano nulla: sono tornate al sepolcro perché credevano, ammiravano, rispettavano quel Gesù del quale non trovano il corpo. Con il suo bagliore splendente e ieratico, i gesti calmi ma decisi, il suo sguardo penetrante che magnetizza, l'Angelo di Mileševa invita il fedele a guardare oltre, a superare le paure, a credere nel mistero della Risurrezione.

La chiesa del monastero di Visoki-Dečani, di circa un secolo successiva, è tra i massimi capolavori della pittura medievale serba. Alla realizzazione di tale progetto collaborarono diverse équipe di iconografi, che lavorarono per diversi decenni: il francescano Vita costruì la chiesa in 8 anni e la concluse nel 1334-1335, come lui stesso scolpì nell'architrave sopra l'entrata sud della chiesa sotto la scena del Battesimo di Cristo. Benché non sia possibile datare con esattezza tutti gli affreschi, basandosi sulle date che si sono conservate sembra verosimile che il programma iconografico fu iniziato, nei registri superiori come era abitudine, nel 1337-1338, e che si sia sostanzialmente concluso nel 1347-1348 come riporta l'iscrizione dei re Stefan Uroš IV Dušan – nel frattempo succeduto al padre – e di suo figlio[9].

Per quanto concerne il periodo pasquale, si distinguono quattro dipinti commoventi e originali, che si muovono dall'arrivo delle due mirofore (come a Mileševa) alla tomba vuota fino al resoconto che queste faranno della loro visita agli apostoli (cfr. fig. 47). Due scene si focalizzano sulla visita delle mirofore al sepolcro[10] (fig. 7a). Su una sorta di scatola con il coperchio chiuso con fondo rosso punteggiato da decori bianchi abbelliti ciascuno da una sorta di lettera – sepolcro che ricorda quello sul quale sedeva l'angelo bianco di Mileševa (fig. 6) – troneggia un sontuoso angelo raffigurato su scala leggermente superiore, le due ali stese in alto che custodiscono un'iscrizione in slavo antico (*L'angelo che siede sulla pietra*), la testa cortesemente girata verso le due donne, ma lo sguardo diretto verso lo spettatore. Nell'angolo in alto a destra, una stella emana dei raggi diretti verso l'angelo che ne confermano l'origine celeste e lo designano come l'inviato di Dio. Questi, con la mano sinistra, compie un discreto gesto che invita a alzare lo sguardo verso la scena adiacente dove la tomba di Cristo è collocata all'interno della fessura di una roccia dalla forma improbabile ma che sfrutta splendidamente lo spazio a disposizione. Il sepolcro è aperto e contiene il telo e le bende che avvolgevano il corpo di Cristo, dalle linee blu e rosse, e sopra questo sudario, il telo adagiatogli sulla testa. Sotto la tomba sono ammucchiati e dormono profondamente, come se fossero stati drogati, dodici soldati con l'elmo e armati, che dovrebbero sorvegliare il sepolcro (fig. 7b).

Le altre due scene, altrettanto originali, che mostreremo in seguito (figg. 27 e 47), rappresentano rispettivamente l'incontro delle due mirofore con il Risorto e l'iniziativa delle donne che si recarono immediatamente dagli

7a e 7b. *Le mirofore al sepolcro*,
1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore,
Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

apostoli per avvertirli che Cristo è risorto: gli apostoli, curiosamente, qui non sono rappresentati nel cenacolo, dove secondo il testo biblico erano rinchiusi per paura degli ebrei, ma seduti per terra, non undici ma solo otto.

3. Pitture occidentali nell'arte del XV-XIX *secolo*

Torniamo ora in Occidente per esaminare dapprima un dipinto su tavola, realizzato un secolo dopo, intorno agli anni 1425-1435, intitolato *Le tre Marie al sepolcro* (fig. 8). La paternità e la datazione di questo pannello dipinto sono state molto dibattute. Dopo essere stato attribuito al solo Hubert van Eyck (circa 1366-1426), a partire da Erwin Panofsky, gli specialisti propongono si tratti piuttosto del frutto della collaborazione del presunto fratello maggiore Hubert, la cui esistenza è in qualche modo fantomatica, e suo fratello minore Jan (circa 1390-1441); vi sono studiosi che ritengono infine – senza fonti certe – che fu realizzato esclusivamente da Jan, o da questi e un membro della sua bottega. Anche l'identità delle tre donne è un problema, a seconda che si riconosca tra queste Maria, la madre di Gesù; in caso contrario si tratterebbe di Maria di Magdala (*alias* Maria Maddalena), Maria Salomé e Maria la madre di Giacomo (o Maria di Cleofa). Nell'angolo in basso a destra uno stemma probabilmente rinvia alla casata del committente. Le tre donne portano gli aromi che avevano preparato per ungere il corpo di Cristo sepolto il giorno precedente, ma non trovano la pietra che chiudeva la tomba, è stata spostata e il sepolcro è vuoto. L'angelo, vestito di un camice abbondante, con indosso una stola verde e con un bastone nella sinistra, conferma loro tale realtà e i tre soldati che avrebbero dovuto custodire la tomba non hanno nulla da aggiungere: il dipinto li mostra profondamente addormentati e stranamente inerti date le circostanze. Qui sono sfoggiate, tra i primi esempi, le conquiste della pittura, alle quali contribuiranno coloro che sono noti come i Primitivi fiamminghi. In particolare, la cura nella resa dei tessuti, le armi dei soldati, e soprattutto del paesaggio in generale, la vista sulla città di Gerusalemme, con i suoi edifici, il Tempio, le molteplici torri e i suoi castelli, senza dimenticare il cielo atmosferico, una novità dell'epoca, dove si scorge, alla verticale delle sante donne, un volo di uccelli, e lontani dei bluette.

Il *Polittico della Misericordia* è una monumentale pala d'altare, realizzata da Piero della Francesca tra il 1445 e il 1462 (fig. 9). Al centro del campo visivo vi è la Vergine con un mantello, vestita con un abito rosso che protegge alla sua destra quattro uomini (tra cui un penitente mascherato) e alla sua sinistra quattro donne inginocchiate. Questa figura centrale è essa stessa posta sotto una Crocifissione che deve molto a Masaccio. Alla destra della Vergine vi sono san Giovanni Battista (tiene un bastone con una banderuola recante l'iscrizione *Ecce Agnus Dei*) e san Sebastiano nudo trafitto dalle frecce; alla sua sinistra si

8. Jan e Hubert van Eyck, *Le tre Marie al sepolcro*, 1425-1435, olio su legno, 71,5 × 90 cm, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

9. Piero della Francesca,
Polittico della Misericordia, 1445-1462,
olio su legno, 273 × 323 cm,
Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo.

vedono san Giovanni Evangelista (raffigurato da anziano) e san Bernardino da Siena, che indossa l'abito francescano. Tutti e quattro i santi sono dotati di nimbi prospettici.

La piccola tavola, oggetto della nostra analisi, è opera di un pittore della seconda metà del XV secolo, Giuliano Amidei, nato a Firenze (1446-1496), esperto nell'arte della miniatura. Fa parte della predella del polittico che allinea cinque scene: da sinistra a destra, la preghiera di Gesù nel Getsemani, accompagnato da Pietro, Giacomo e Giovanni addormentati, la Flagellazione (Cristo alla colonna), la Deposizione (al centro, in posizione d'onore), l'incontro della Maddalena e del Risorto (*Noli me tangere*), che presenteremo più avanti (fig. 33), e in fondo a destra la scena delle mirofore al sepolcro (fig. 10). Il pittore ha ambientato le ultime tre scene in un ambiente austero, di colline quasi deserte, con pochi alberi, in cui il paesaggio contribuisce ad aggiungere il proprio vuoto a quello della tomba. Le tre donne, vestite con mantelle lunghe e austere, sono raffigurate come giovani bionde con un piccolo velo trasparente. La luminosità discreta suggerisce che è l'alba del giorno di Pasqua. Non vi è la minima traccia dei soldati incaricati della guardia della tomba, si può supporre siano fuggiti. L'angelo (anche lui biondo) seduto sul bordo dell'ampio bacino sepolcrale, vestito di un camice bianco tempestato di piccole croci rosse, fa un cenno verso il sepolcro vuoto, all'interno del quale una donna, vestita di un'ampia tunica rossa che porta degli aromi, si appresta a controllare. Gli aromi, con i quali avrebbe voluto imbalsamare le spoglie di Cristo, sembrano senza senso di fronte a un corpo assente. La donna appoggiata alla tomba è l'unica delle tre ad avere l'aureola, e nulla impedisce di pensare che possa trattarsi della Vergine Maria. Le due compagne sembrano impegnate in una discussione importante... Ma se seguiamo il testo di Luca, al quale questo dipinto sembra ispirato, si tratterebbe piuttosto di «Maria di Magdala, Giovanna e Maria di Giacomo» (Lc. 24, 10), tre donne – specifica l'evangelista – che decisero di raggiungere in fretta gli Undici per raccontare loro quanto visto (fig. 47)[11]. La forma del sepolcro non è comunque conforme alla precisazione fornita da Luca (Lc. 23, 53), che puntualizza che il corpo di Gesù fu posto «in una tomba scavata nella roccia, nella quale nessuno era stato ancora deposto». Chiunque guardi la mirofora chinata sopra la suddetta tomba si accorge facilmente che tale tomba non è certo scavata nella roccia... anche se il suo stato sembra confermare che si tratti di una tomba nuova, mai utilizzata.

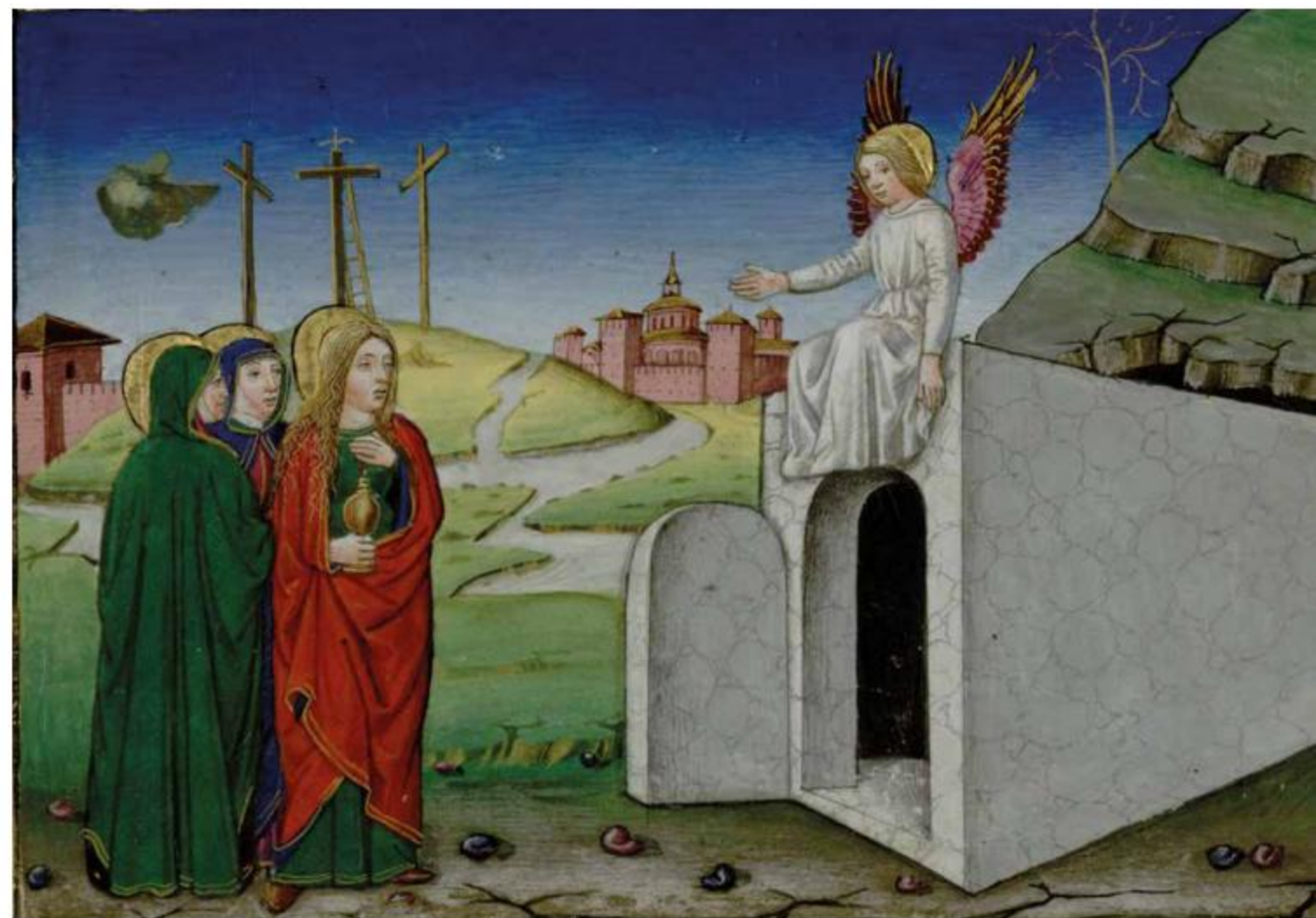
Il *Codice Varia 124* fu anche denominato *Codice de Predis* dal nome di colui che dipinse le miniature, Cristoforo de Predis, un artista sordomuto nato nel 1440 e morto all'inizio del 1486. La miniatura qui riprodotta (fig. 11) appartiene a un manoscritto monumentale definito "leggendario", con 323 miniature: si tratta di una raccolta di storie tratte dai Vangeli canonici e apocrifi. In particolare, questo testo racconta le vicende di Gioacchino

10. Giuliano Amidei, *Le sante donne al sepolcro*, predella del *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca, 1470 circa, pittura su legno, Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo.

e Anna, di Maria, di Gesù e del Battista, con una parte conclusiva dedicata all'Apocalisse; qui commentiamo due incontri, quello tra le mirofore e l'angelo e Cristo Risorto che appare agli Apostoli (fig. 69). Nella prima scena, Maria Maddalena, avvolta da un mantello rosso e con in mano un calice che custodisce aromi, è accompagnata da due donne. Sulla tomba è seduto un angelo, accomodato in un modo assolutamente familiare, vestito di un semplice camice che compie un gesto di accoglienza. Dietro le donne spicca il Calvario con le sue tre croci e la scala addossata alla croce principale, quella che permise di staccare e far scendere il corpo del Crocifisso. La porta della tomba è spalancata. Il codice presenta altre due miniature, qui non riprodotte: Maria Maddalena sola di fronte alla tomba vuota mentre piange e la descrizione iconografica della sua reazione, verosimilmente a fronte dell'annuncio dell'angelo: in modo audace entra nella tomba a carponi per verificare, mentre Cristo in scala ridotta, con una pala da giardiniere in mano, si avvicina e la osserva in questo gesto intrepido.

Le *Mirofore al sepolcro* di Jacopo Clementi o Chimenti (1551-1640), detto anche Jacopo da Empoli[12], del 1570 circa (fig. 12), ha saputo coniugare in modo ardito e convincente l'emozione religiosa delle tre donne che si recarono con gli aromi al sepolcro e ivi scoprirono la tomba vuota, e il fascino della loro giovinezza, che ben si sposa con quello dell'angelo. Si tratta di un'opera giovanile (realizzata a soli diciannove anni) del pittore manierista italiano del tardo Rinascimento, legato alla scuola fiorentina. Gli abiti e i veli delle donne sono eleganti e diversi, e i quattro attori di questo incontro formano un gruppo dove lo ieratismo e la gravità del momento hanno lasciato posto all'emozione e al movimento. Sullo sfondo, in alto a sinistra, l'incontro di Cristo con Maddalena sotto le mura di Gerusalemme. L'angelo seduto sul bordo della tomba è splendido e i suoi eccezionali capelli ricci sono un successo dal punto di vista pittorico. Per una volta, non compie nessun gesto imperioso in direzione delle mirofore, ma partecipa ai loro gesti, assomigliano a quattro sorelle che condividono la medesima emozione. La bellezza qui risplende: il dipinto è uno dei pochi di questo periodo che osa mostrare le persone che parlano tra loro aprendo le labbra, a differenza degli oratori che, per secoli, pur pronunciando un discorso furono raffigurati con la bocca chiusa.

Ne *Le tre Marie al sepolcro* di Peter von Cornelius (fig. 13), realizzato tra il 1815 e il 1822, due delle tre donne venute a imbalsamare il corpo di Cristo, con il nimbo prospettico quasi invisibile, simile a quello dell'angelo, reggono vasi di spezie, mentre la donna al centro ha le mani giunte. Senza dubbio si sta rivolgendo all'angelo e lo supplica di dire loro dove è stato collocato il corpo scomparso. La scena dipinta da questo artista romantico tedesco attivo nella prima metà dell'Ottocento (1783-1867) – che fu uno dei maggiori rappresentanti del movimento nazareno con co-

11. *Maria-Maddalena e le mirofore al sepolcro*, miniatura del *Codice de Predis*, Ms. Var. 124, cc. 126v., 1476, Biblioteca Reale, Torino.

lui che divenne un caro amico dopo il suo soggiorno a Roma, ovvero Friedrich Overbeck – è pacifica e dignitosa[13]. È un buon esempio di quello che è stato chiamato lo stile neogotico dell'arte romantica tedesca. L'angelo con le ali multicolori tiene una piuma lunghissima nella sinistra. È seduto sul bordo della tomba, che a sua volta sembra scolpita in una sezione di roccia, con dietro la schiena il lenzuolo nel quale fu avvolto il corpo di Cristo morto prima di essere deposto nella tomba; sul gradino è appoggiata la corona di spine al pari di tre grossi chiodi, quelli della Crocifissione, un indizio della crocifissione triclavista[14]. Sullo sfondo a sinistra, vi sono edifici cittadini, quelli della città di Gerusalemme, e a destra, in cima a una collina dietro le spalle delle tre donne, sotto nuvole scure, le tre croci del Calvario, con una scala appoggiata alla croce centrale, la più alta, un'allusione discreta alla Discesa dalla croce.

In un'icona russa dell'inizio del XIX secolo (fig. 14) il modo di raffigurare la Risurrezione si affida ancora allo schema paleocristiano delle mirofore, che fu l'icona pasquale nel mondo bizantino dalla prima diffusione del soggetto iconografico alla controversia sulla legittimità delle immagini sacre (VIII-IX secolo), e «rappresenta il remoto tentativo di illustrare la Risurrezione mediante un evento storico»[15]. La forma tarda dell'icona prevede il sarcofago, i lini e le pie donne. L'iscrizione in russo sul bordo superiore in oro su sfondo blu – *Icona delle sante donne mirofore* – conferma il soggetto. In questa tavola sono raggruppate diverse scene: in primo piano, la scena della visita delle mirofore al sepolcro di Cristo e l'incontro con l'angelo che non solo annuncia la Risurrezione ma mostra loro la tomba vuota e il lenzuolo spiegazzato; sopra in alto, ambientato in una natura rigogliosa, l'incontro tra Cristo e Maria Maddalena. Alla sommità della tavola, domina la composizione con la figura di Dio Padre, circonfuso da un alone di nubi.

In questa icona composita figurano due elementi iconografici piuttosto rari: il nutrito numero di donne mirofore, tra cui si trova anche la Madre di Dio, e la raffigurazione di Dio *Sabaoth* benedicente. I dettagli della composizione sono ispirati al linguaggio artistico del XVIII secolo. Ne sono una prova le pieghe e gli ampi drappeggi delle vesti che svolazzano, la raffinatezza dei gesti dei personaggi, il sudario dispiegato nel sarcofago, il paesaggio con i declivi delle colline dai colori vivi, punteggiato da alberi ben curati. Tali elementi permettono di datare l'opera al primo terzo del XIX secolo e supporre che «sia stata realizzata per un'iconostasi delle chiese dell'epoca di Alessandro»[16]. La liturgia bizantina ha onorato le pie donne dedicando loro la terza domenica di Pasqua, la "domenica delle Mirofore": il brano degli Atti che viene letto durante la Divina Liturgia (Atti 6, 1-7) narra l'istituzione dei sette diaconi, un'eco del servizio che le mirofore svolsero, annunciando la Risurrezione. Esse avevano seguito Gesù dalla Galilea;

12. Jacopo Clementi (Chimenti, *alias* Jacopo da Empoli), *Le mirofore al sepolcro*, 1570 circa, olio su legno, Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

lo avevano affiancato, piangendo, nel viaggio al Calvario (Lc. 23, 27-28), sul Golgota erano state a osservare "da lontano" (ossia dalla distanza minima loro consentita) e di lì a poco lo accompagnano, mestamente, al sepolcro con Giuseppe di Arimatea (Lc. 23, 55). Proprio a loro fu rivolto il primo annuncio della Risurrezione. Molti hanno sottolineato la strana scelta di designare delle donne come prime testimoni di tale evento: è noto infatti che, nella società del tempo, da un punto di vista giuridico la testimonianza di una sola donna in un tribunale non era ritenuta valida.

Nelle aureole delle sante donne sono riportati i rispettivi nomi. Nell'ordine inferiore da sinistra a destra sono raffigurate la "santa martire Maria", "santa martire Marta" e la "Madre di Dio". Nell'ordine superiore vi sono "santa martire Salomé (?)", con il velo bianco la "santa martire Maria" e "sant'Anna". Alcune hanno in mano unguenti e aromi, le altre tendono le mani in un gesto di preghiera che ricorda l'intercessione della Madre in alcune *Deesis*; tutte, eccetto una, hanno lo sguardo attento e rivolto al sepolcro e all'angelo. Questi è solennemente seduto sulla pietra rotolata – insolitamente legata, quasi sigillata – e indica con la mano destra il sudario di Cristo mentre nella sinistra regge una croce dalla fattura tipicamente russa. Le sue vesti bianche e sfolgoranti sono attraversate da un gioco di pieghe. Le ali sono posizionate in modo studiato; quella destra indica i cieli e la visione della Risurrezione, mentre la sinistra è piegata dietro il capo dell'angelo. In secondo piano è raffigurata l'apparizione di Cristo a Maria Maddalena, scena inserita nella composizione delle *Donne mirofore* dal XVI secolo. L'incontro emana serenità e delicatezza: Cristo e Maddalena, collocati al centro di una conca che sembra proteggere il loro incontro, si guardano e si indicano reciprocamente con un gesto che accenna a un abbraccio.

In alto troneggia Dio Padre, in forma di vegliardo. La sua rappresentazione fu ufficialmente proibita dalla Chiesa ortodossa nel concilio dei Cento Capitoli del 1551 e nel Grande Concilio di Mosca del 1666-1667, ma nella pratica iconografica l'Oriente cristiano ripropose Dio nella forma dell'*Anziano dei giorni*, cercando di ovviare all'interdizione conciliare[17]. In questa icona Dio Padre sovrasta i diversi episodi che evocano la Risurrezione del Figlio. È raffigurato con le braccia aperte benedicente, in posizione frontale, con il nimbo triangolare a tre punte sul capo, caratteristico dell'iconografia orientale. Pur avvolto da una nuvola che lo distanzia spazialmente dalla scena umana, sorveglia e custodisce lo svolgersi degli eventi. Il mistero di Dio, che nessun iconografo dovrebbe raffigurare, è comunque reso in modo equilibrato: Dio resta trascendenza da contemplare e allo stesso tempo è percepito come Amore che veglia sulla storia e ne guida il percorso salvifico.

4. Le mirofore al sepolcro, nell'arte del XIX-XXI secolo

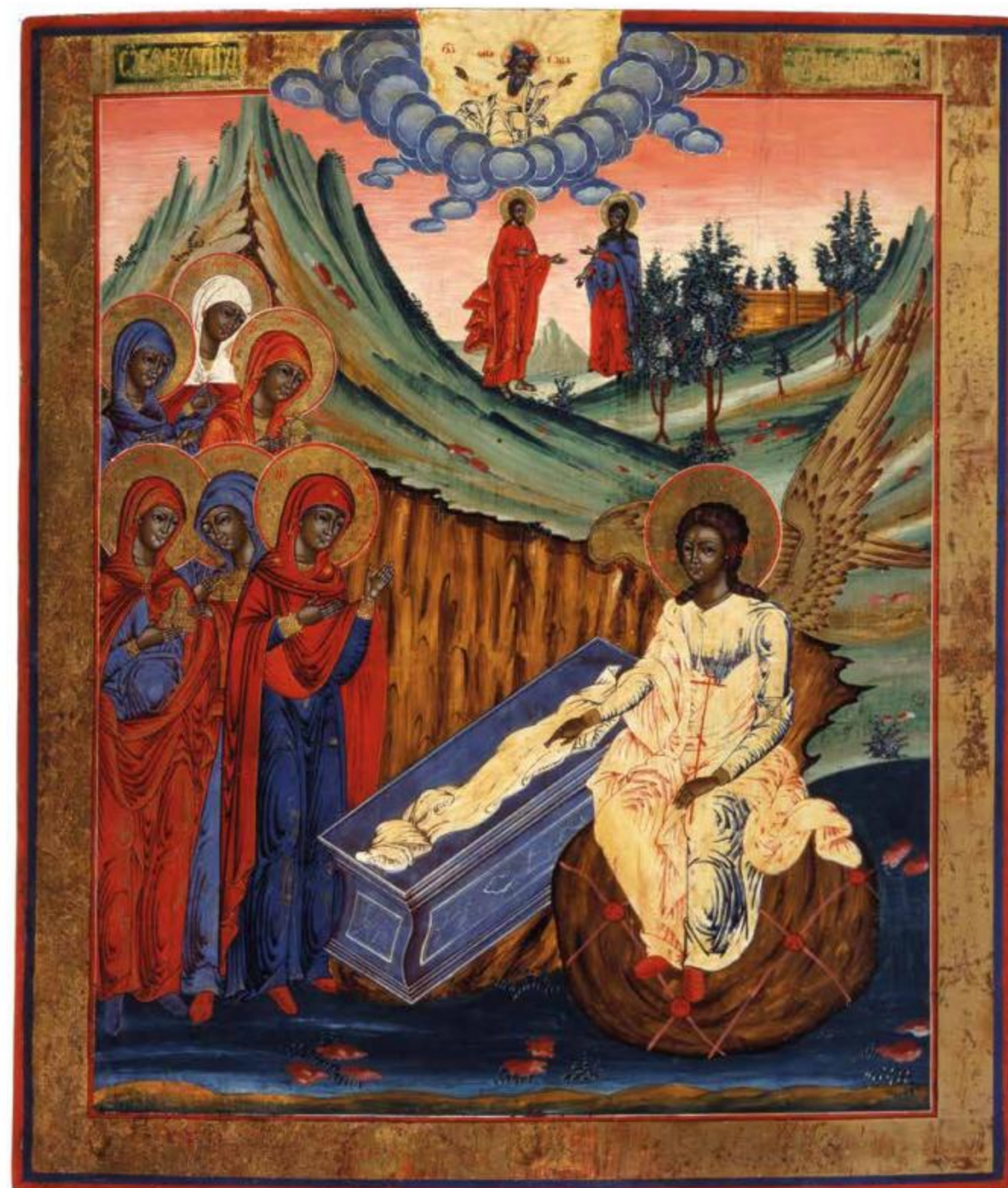
Questo dipinto monumentale, che raffigura le sante donne al sepolcro, come davan-

13. Peter von Cornelius, *Le tre Marie al sepolcro*, 1815-1822, olio su tela, 63,2 × 75,2 cm, Neue Pinakothek, Monaco di Baviera.

ti alla porta monumentale di un cimitero, fu concepito e realizzato da William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), nato e morto a La Rochelle (fig. 15). La sua precoce e eccezionale predisposizione artistica lo condusse a formarsi presso la famosa *École Nationale des Beaux-Arts* di Parigi, dove divenne uno degli insegnanti più richiesti. Insegnò anche presso l'Accademia Julian, una scuola privata di pittura e scultura frequentata da molti artisti famosi dell'epoca. È uno dei principali rappresentanti dell'accademismo. La sua opera mostra una costante preoccupazione per la perfezione della tecnica e delle forme, tende instancabilmente verso una finitura perfetta. I suoi soggetti spaziano dalla mitologia classica all'allegoria della storia del cristianesimo, attraverso i ritratti e la pratica di immagini di nudo di giovani cittadini e pastorelli. La sua produzione pittorica gli ha consentito di arricchirsi notevolmente, ha ricevuto molti premi prestigiosi come il *Prix de Rome*, ma verso la fine della sua carriera fu sempre più screditato dai precursori del modernismo. Alla fine del secolo, la sua opera fu presto dimenticata, la si ritenne vuota e artificiale, trattandola come la quintessenza del kitsch in versione pia, l'emblema di quanto l'arte avrebbe dovuto astenersi dal fare. Solo negli anni '80 del XX secolo il suo lavoro fu gradualmente rivalutato e finalmente è considerato uno dei più grandi pittori del XIX secolo.

Le opere di Bouguereau a soggetto religioso sono molto meno numerose di quelle dedicate a soggetti mitologici, a ritratti o nudi, ma sono comunque una decina, ispirate sia all'Antico (*Giacobbe che riceve la tunica insanguinata di Giuseppe*, 1845; *La partenza di Tobia*, 1860), al Nuovo Testamento (*La Sacra famiglia*, 1863; *San Giovanni Battista che predica nel deserto*, 1866; *La Fuga in Egitto*, 1885) o alla storia cristiana (*Il corpo di Santa Cecilia portato nelle catacombe di Roma*, 1854; *San Luigi che rende giustizia*, 1859). Alcune di loro sono diventate molto famose, come la sua *Pietà* (1876), la *Flagellazione di Nostro Signore Gesù Cristo* (1880), o il suo dipinto intitolato *La compassione*[18] (1897), la sua *Vergine con il giglio* (1899) e la Madonna col Bambino, *Regina Angelorum* (1900). Tra questi, *Le sante donne al sepolcro*: esse sono velate e vestite di scuro, poste sotto un portico monumentale in precedenza bloccato da un enorme roccia su cui poggia la donna di destra. La pietra fu rotolata sul lato e la strada è libera, permette di vedere uno spazio luminoso in cui appare la sagoma di un angelo che si rivolge alle donne e annuncia loro di non cercare in questo luogo colui che fu sepolto due giorni prima, non è più là, è risorto.

Questo modo di celebrare nella pittura la Risurrezione di Cristo, l'unico peraltro praticato da Bouguereau, fa rivivere il modello più antico che sta nuovamente guadagnando il favore degli artisti. Questo ritorno a una certa moderazione può senza dubbio essere spiegato dal raggiungimento di un certo tipo di saturazione che l'uscita dalla tomba – che dal Rinascimento fu dipinta come spettacolare e

14. *Le mirofore al sepolcro*, inizio del XIX secolo,
icona russa, tempera su legno, 71,2 × 61 cm,
Collezione Intesa Sanpaolo,
Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.

trionfale –, creò nel subconscio visivo occidentale. Tale scelta, in armonia con il racconto canonico, si accorda meglio al senso del mistero, piuttosto che la messa in scena, spesso teatrale, di un evento che non ebbe testimoni. La Risurrezione è qui approcciata attraverso l'assenza, l'attesa e la speranza che suscitò, espressa attraverso le risorse del linguaggio simbolico, che l'artista ha avuto l'idea di sfruttare: oltre al muro di pietra, oltre il lutto (le tre donne hanno vestiti scuri), si staglia un'apertura verso la luce.

Una presentazione recente e originale del tema della visita delle sante donne al sepolcro è opera di un'artista bulgara, Julia Stankova, dalla precoce vocazione artistica, ma condannata ad attendere la messa in atto, date le circostanze storiche nelle quali questa artista visse ampia parte della propria vita (fig. 16). Convinta fin dall'infanzia di essere destinata a diventare una pittrice, Stankova iniziò a tredici anni a prendere lezioni private di disegno e pittura, con l'intento di iscriversi all'Accademia Nazionale delle Belle Arti. Ma la vita la portò a diventare ingegnere nelle miniere, professione che esercitò per dodici anni, senza però mai rinunciare all'iniziale desiderio. Nel 1989, con la caduta del muro di Berlino, la disintegrazione del blocco sovietico e le sue varie conseguenze socio-politico-culturali negli ex paesi dell'Europa orientale, Stankova decise di abbandonare il suo lavoro di ingegnere e di dedicare il resto della sua vita alla sua vocazione di artista. Aveva all'epoca trentacinque anni. Ebbe la fortuna di essere assunta come assistente in un laboratorio di restauro, un'esperienza indubbiamente decisiva per la sua pratica pittorica quanto per la sua riflessione teorica: ebbe, infatti, l'opportunità di esaminare da vicino, giorno dopo giorno, le icone bulgare di XVIII e XIX secolo.

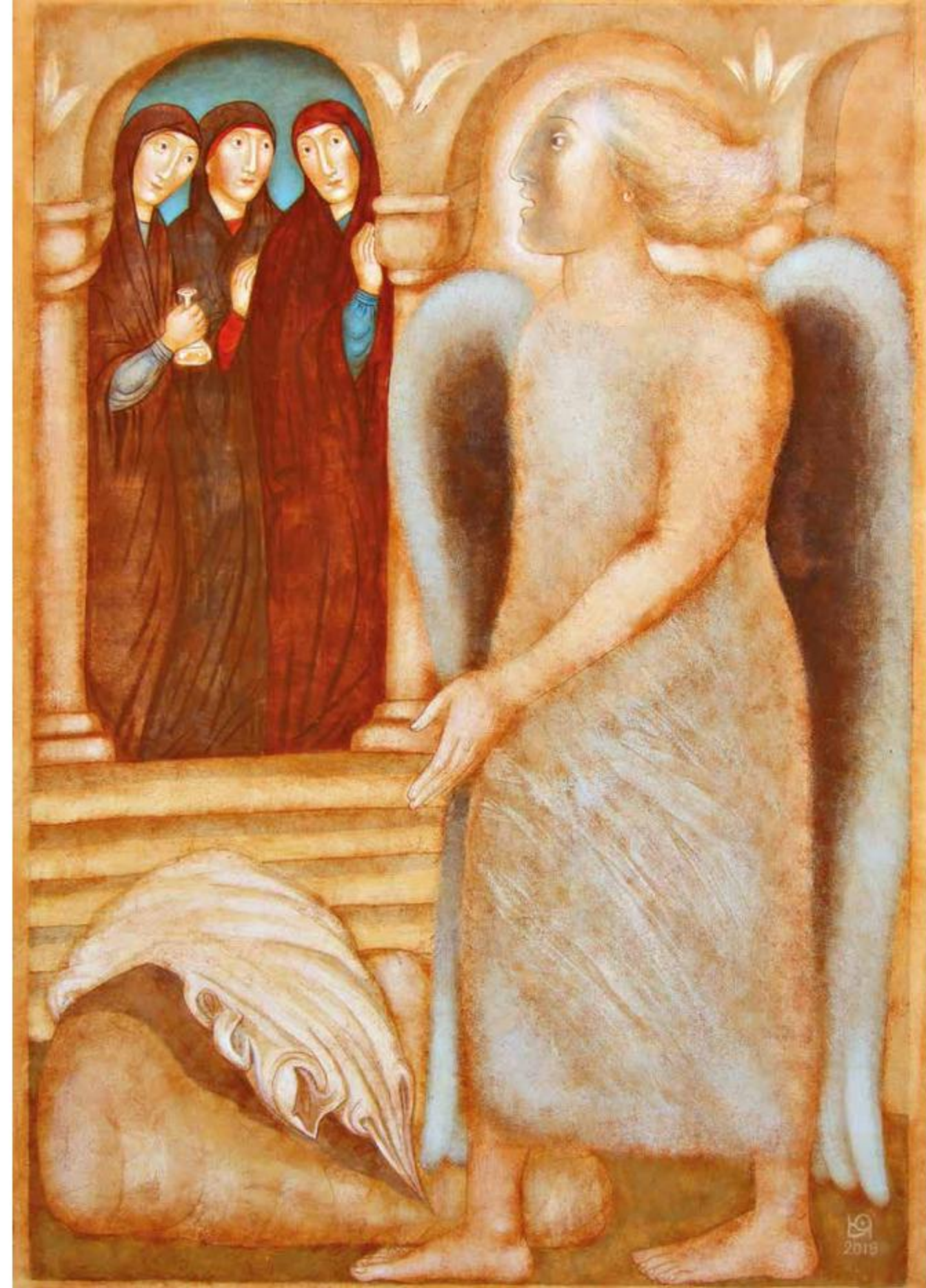
Affascinata dalla Tradizione iconografica bizantino-ortodossa, decise di affiancare alla pratica artistica lo studio della teologia e si laureò all'Università San Clemente di Ohrid a Sofia. Con il passare degli anni, divenne un'artista indipendente e iniziò a modellare una personale idea d'arte religiosa: nel rispetto della Tradizione alla quale appartiene e che ben conosce, Stankova elabora uno stile proprio, molto originale, utilizzando tecniche e colori più adatti al suo lavoro. La sua arte ha incontrato ben presto il favore di un pubblico attento, che ha potuto conoscerla grazie a più di una quarantina di esposizioni personali in Bulgaria, Macedonia e Grecia, nei Paesi Bassi, Regno Unito, in Norvegia, Germania, Francia e Italia. A Sofia le sue opere sono esposte in modo permanente in diversi luoghi, tra cui la Cattedrale di Santa Nedelja. È anche autrice di saggi, poesie e articoli di carattere artistico-teologico pubblicati in riviste bulgare; la sua opera è inoltre oggetto di pubblicazioni più divulgative e di taglio scientifico[19].

Uno degli obiettivi più lodevoli di Stankova è lo studio e l'elaborazione di opere capaci di parlare direttamente all'uomo contemporaneo. Una lettura attenta e assidua delle Scritture caratterizza la sua pittura[20]. Il ciclo della vita di Cristo e le Teofanie dell'Antico Testa-

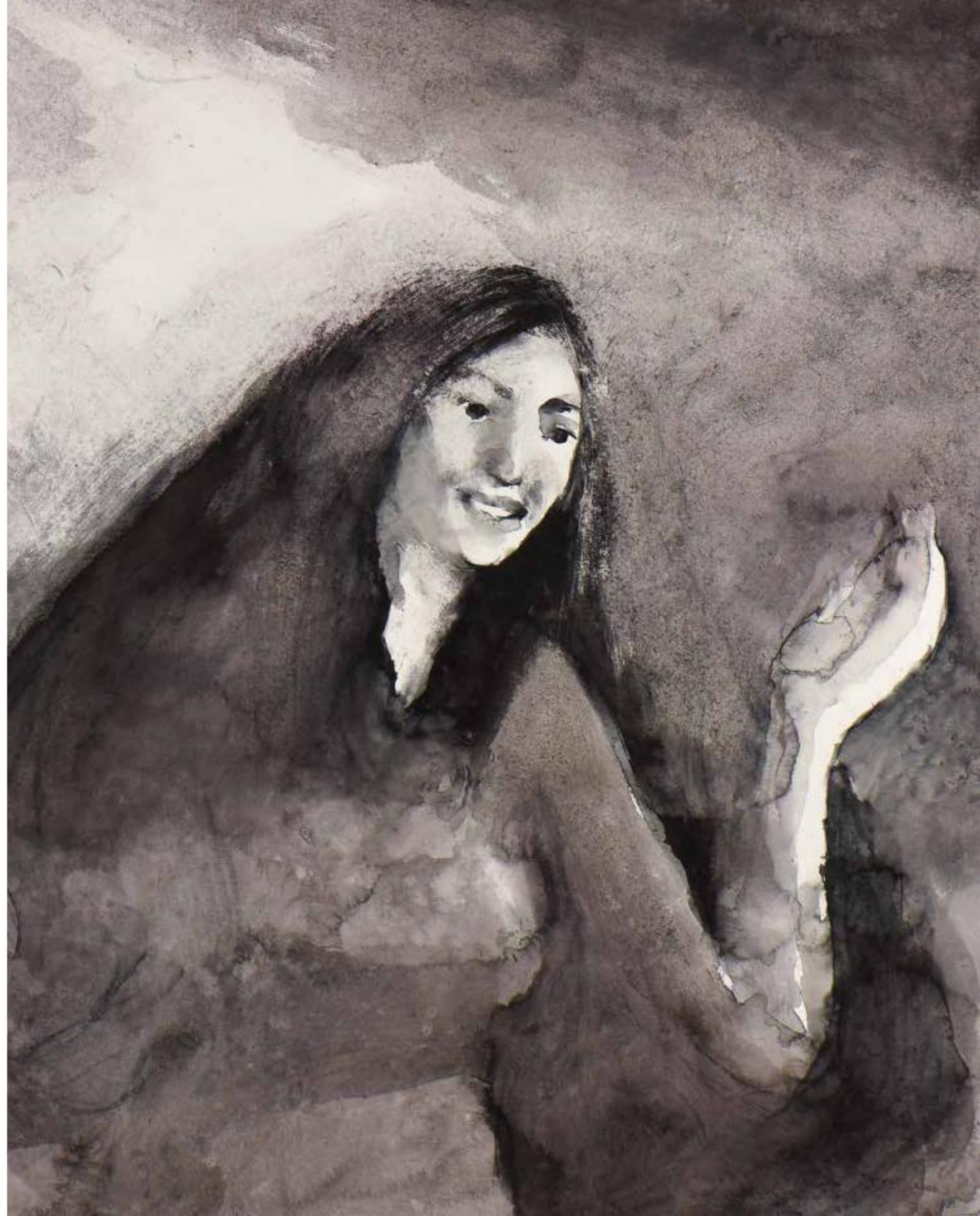
15. William Adolphe Bouguereau, *Le sante donne al sepolcro*, 1890, olio su tela, 260 × 160 cm, Royal Museum of Fine Arts, Anversa, Belgio.

mento occupano un ampio spazio nella sua creazione pittorica. La sua attenzione è rivolta principalmente agli incontri e al contatto tra i Messaggeri di Dio o tra Cristo e gli uomini: Stankova riesce a tradurre in immagini questi straordinari incontri, privilegiando la dolcezza dei tratti e la delicatezza nei colori.

Tali sentimenti emanano anche dal suo dipinto *La Tomba vuota* che raffigura la scoperta delle mirofore del sepolcro vuoto, con accanto un angelo dalle dimensioni considerevoli. Tre donne, tre giorni dopo la morte di Cristo, si recarono al sepolcro con i consueti aromi per completare le onoranze funebri che il sopravvenire della Pasqua giudaica non aveva consentito di svolgere in tempo utile. La mirofora sul lato sinistro ha in mano un vasetto che sembra mostrare all'angelo che si gira per guardarle. La Risurrezione emerge in maniera indiretta, in particolare grazie alla presenza dell'angelo nell'atto di parlare e al suo gesto che indica un lenzuolo appoggiato su una pietra. L'angelo ha un aspetto sfolgorante, ali enormi, un corpo visibile, reale e allo stesso tempo luminoso, quasi trasparente. Il colore con il quale è dipinto ne traccia la silhouette e allo stesso tempo ben si armonizza con il panorama. Le tre donne che si affacciano alla porta di una tomba con i gradini e delle colonne, osservano l'angelo senza timore, attente, con uno sguardo interrogativo ma fiducioso. I loro occhi sono fissi su di lui, non hanno ancora seguito la direzione della sua mano, le loro orecchie stanno ascoltando le sue parole che risuonano nel cuore e le spingeranno ad annunciare il prodigio che Cristo aveva annunciato: una promessa che sembrava così lontana nel dramma della Passione e Crocifissione e alla quale ora guardano con occhi nuovi.

16. Julia Stankova, *Il sepolcro vuoto*, 2005,
olio su legno, 50 × 30 cm, collezione privata.

SECONDA PARTE

L'INCONTRO DEL RISORTO E LA SCENA DEL *NOLI ME TANGERE*

17. François-Xavier de Boissoudy, *La Maddalena che torna indietro dalla tomba vuota*, 2015, inchiostro acquarellato su carta, 125 × 100 cm, collezione privata, particolare della fig. 46.

Nelle opere che abbiamo analizzato nella Prima parte del nostro percorso pasquale, nessuna delle scene che presentavano l'avvicinarsi delle mirofore al sepolcro includeva la figura del Risorto. Questo suggerisce che la visita delle sante donne al sepolcro è la prima delle tappe, dopo la Risurrezione stessa, nella storia del giorno di Pasqua, che precede l'incontro con Maria Maddalena o quello delle altre sante donne con il Risorto ed in particolare la scena nominata *Noli me tangere*; fa eccezione la probabile primissima apparizione del Risorto a sua Madre, alla quale torneremo (figg. 34-36).

La scena, nota come con il titolo latino *Noli me tangere*, deriva dall'ordine dato a Maria Maddalena da Cristo nel racconto del loro incontro secondo il Vangelo di Giovanni (Gv. 20, 17). Il comando greco suona: *Mè mou aptou* significa letteralmente «Non toccarmi!», che potrebbe essere tradotto come «Non trattenermi!». Il soggetto latino appare soprattutto nella miniatura occidentale della fine del primo millennio. Si tratta di un soggetto trattato raramente nell'arte bizantino-ortodossa, tema che al contrario ebbe un successo straordinario in Occidente, nell'arte religiosa della fine del Medioevo, del Rinascimento e del Settecento[21]. Preceduto, nella storia dell'arte, da alcune opere che presentano insieme una, due o tre mirofore nello stesso spazio, benché non vi sia alcun contatto – in senso materiale – tra queste e il Risorto.

1. *Le mirofore e il Risorto*

Alla fine del primo millennio della nostra era, le mirofore al sepolcro furono trattate come un soggetto indipendente nell'arte ottoniana. Fino a quel momento, la loro presenza era associata a evocazioni della Risurrezione, soprattutto nei rilievi in avorio. Nella tarda antichità, dal IV secolo d.C., si registrò un aumento senza precedenti nella produzione di oggetti d'avorio. Tale tecnica affonda però le proprie radici nelle arti greche e romane e non conobbe declino prima della metà del Medioevo, e anche in seguito furono a lungo prodotti Crocifissi in avorio[22]. Si erano affinate tecniche per tagliare l'avorio dalle zanne d'elefante in strisce o in placche che sarebbero state scolpite in bassorilievo usando sgorbie o forbici; si usava anche il trapano per realizzare dei buchi isolati, ad esempio per suggerire gli occhi[23]. Queste placche, molte delle quali erano realizzate in botteghe bizantine, potevano essere utilizzate come quadri autonomi, essere collegate in dittici o trittici, o fissate su mobili per decorarle, come fu fatto per la *Cattedra di Massimiano* a Ravenna, un mobile di rappresentanza, di fatto troppo piccolo e troppo fragile per potersi sedere. Più tardi, nel Medioevo, gli avori furono anche incollati sulle copertine dei libri. Furono realizzate anche pissidi, piccole scatole circolari adornate con motivi cristiani nel V e VI secolo, che a volte servivano per conservare le ostie.

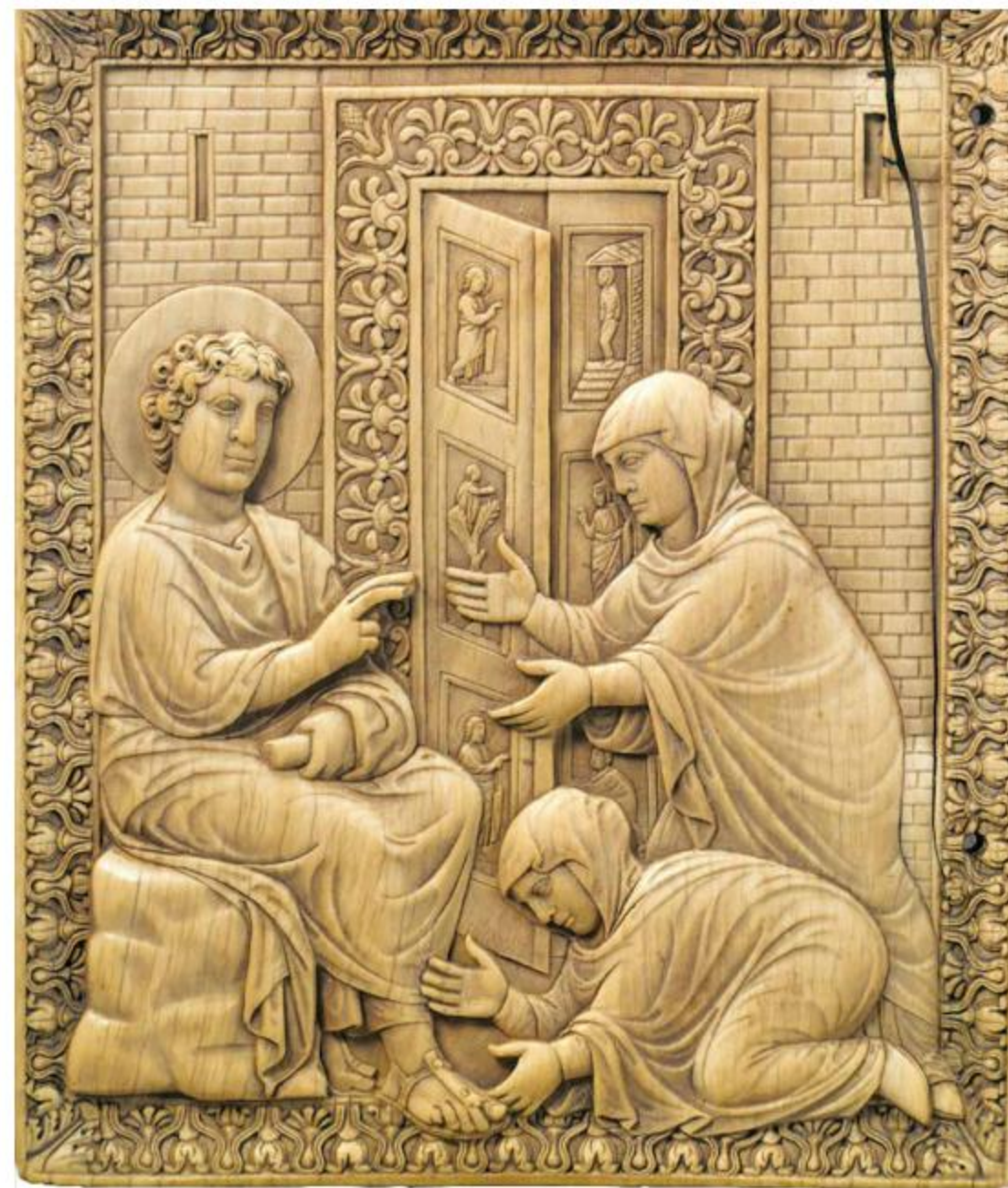
Una delle più antiche rappresentazioni del Risorto seduto di fronte alla propria

18. *Due sante donne e il Risorto davanti il sepolcro*, 400 circa, bassorilievo in avorio, 30,7 × 13,4 cm, Castello Sforzesco, Milano.

tomba – secondo un'iconografia che ha delle strette affinità con il famoso avorio di Monaco di Baviera[24], ma che non sarà più abitualmente ripresa – si trova in un pannello d'avorio in rilievo della collezione Trivulzio a Milano (fig. 18). È costruito su due registri, che coniugano la complessa architettura del sepolcro, che richiama l'edicola dell'*Anastasis* a Gerusalemme, con un edificio cubico al centro del quale si apre una porta. La porta nel registro inferiore ha pannelli scolpiti, come sulle monumentali porte della Basilica di Santa Sabina sull'Aventino a Roma, che fu realizzata nella medesima epoca. La porta è socchiusa, ma lo sguardo non può penetrare all'interno. Sui due pannelli superiori è raffigurata la risurrezione di Lazzaro. Davanti alla tomba siede un giovane, nel quale sovente si è voluto riconoscere non il Risorto ma un angelo (fig. 18). Se dei dubbi sull'identità della figura che siede nell'avorio di Monaco sono leciti, nel caso dell'avorio di Milano si può trattare solo del Risorto. Questa figura "senza ali", come tra l'altro quella di Monaco, presenta diverse peculiarità: benedice con la destra, gesto che gli angeli di solito non compiono, e tiene nella mano sinistra un *rotulus*, tipico attributo di chi insegna, non adatto per un angelo, e sovente affidato a Cristo nell'arte paleocristiana. La *proskynesis* di una delle due donne, il gesto di venerazione dell'altra Maria, come quella delle due sentinelle che si inchinano dal tetto, sono segni che non sono mai indirizzati a un angelo[25] e rafforzano l'interpretazione cristica della figura. Infine, il toro e l'uomo che appaiono in alto sopra la torre sono due dei quattro viventi della visione inaugurale di Ezechiele (Ez. 1). Essi scortano Dio secondo il profeta biblico e, fin dai primi tempi cristiani, si riferiscono a Cristo esclusivamente, come simboli della sua glorificazione: erano rappresentati in tal modo nella parte superiore del mosaico dell'abside di Santa Pudenziana a Roma, dove i vivi circondano la croce sopra il Cristo in trono (un mosaico datato all'incirca negli stessi anni).

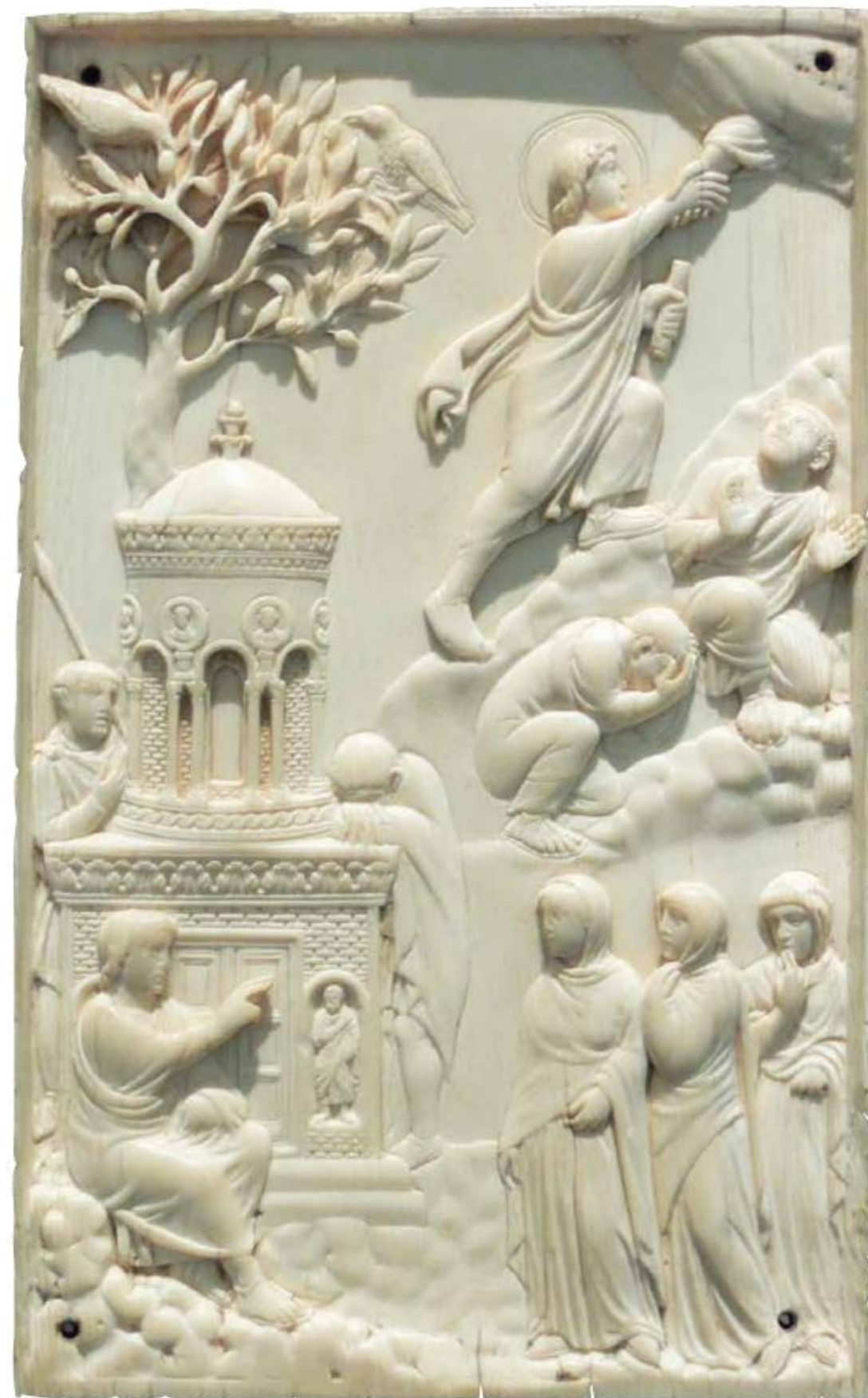
È dunque evidente che il personaggio seduto è quindi il Risorto che si mostra alle due donne di fronte alla tomba vuota e le accoglie. La raffigurazione segue quindi fedelmente il racconto del vangelo di Matteo (Mt. 28, 1). Vi è una fusione tra i versetti 5 (l'angelo che parla alle donne) e 9 (Gesù che viene a incontrarli) del capitolo 28 del racconto matteano; quest'ultimo passaggio afferma: «Ed esse, avvicinatesi, gli presero i piedi e lo adorarono». È esattamente il gesto raffigurato sull'avorio di Milano. Il Risorto si lascia toccare da loro, come incoraggerà Tommaso l'incredulo a toccarlo per superare i suoi dubbi. Nella sua opera magistrale sulla visione beatifica, *La città di Dio*, Agostino si azzardò a fornirne una definizione: la *tranquillitas ordinis*, "la tranquillità dell'ordine". È percepibile dal momento della Risurrezione ed è destinata all'eternità.

Un altro avorio che opera la giunzione tra la visita delle mirofore al sepolcro e la presenza del Risorto è l'*Avorio Reider* custodi-

19. Registro inferiore dal bassorilievo *Due sante donne e il Risorto davanti al sepolcro*, particolare della fig. 18.

to a Monaco (fig. 20). Gli storici osservano che l'insolita congiunzione, su questo bassorilievo in avorio, dei due temi – le donne al sepolcro e l'Ascensione di Cristo nimbato che sale al cielo aiutato da Dio che gli porge la Sua mano per aiutarlo, al cospetto di due testimoni, uno dei quali accovacciato si protegge gli occhi mentre l'altro contempla quanto sta accadendo – tale congiunzione è sorretta dal Vangelo di Luca, che conclude la serie delle apparizioni di Cristo nel giorno di Pasqua con la sua Ascensione nel medesimo giorno (Lc. 24, 36-53). Inoltre la realizzazione di questo avorio coincide con l'istituzione della festa dell'Ascensione (tra gli anni 380 e 430). Due soldati in piedi sorvegliano la tomba premendosi contro di essa: quello di sinistra è in piedi con la testa dritta, impugna una lancia, mentre quello di destra sembra dormire, la testa nelle maniche, appoggiato sul cornicione dell'edificio. Colui che seduto si rivolge alle tre donne in lacrime (fig. 21) è "aptero" (senza ali) e potrebbe quindi essere Cristo, come nell'avorio precedente, ma la sua posa non ha la stessa solennità, è privo di nimbo e le donne non si inchinano di fronte a lui. L'identità dei personaggi-statuette posti nella nicchia a destra del portone d'ingresso della tomba, così come quella delle figure la cui testa e la sommità del busto compaiono nei medaglioni posti sopra le colonne della cupola della tomba, è difficile da interpretare e resta enigmatica. L'artista ha donato alla tomba – che le donne non sono in grado di decidere se sia vuota o meno – la forma architettonica dell'edicola dell'*Anastasis* costruita all'epoca dell'imperatore Costantino a Gerusalemme, che sovente ritorna nell'iconografia paleocristiana del mistero pasquale; tra gli altri nella miniatura del *Codice Rabbula* (fig. 22) del 586 e, in modo più sorprendente, nella famosa iniziale D decorata (*eus, qui hodierna die*...) dal *Sacramentario di Drogon*, risalente alla fine del X secolo.

Da un punto di vista narrativo, l'avorio può essere interpretato come la visualizzazione di ciò che è seguito alla constatazione della tomba vuota da parte delle mirofore (tutte velate ma nessuna porta aromi), ovvero il loro invio in missione da parte dell'angelo, la cui mano destra compie un gesto imperioso nei loro confronti[26].

Un terzo esempio di congiunzione tra la presenza delle mirofore al sepolcro la mattina di Pasqua e il loro incontro con il Risorto è offerto da una delle pagine del *Tetravangelo di Rabbula* che contiene il testo siriaco dei Vangeli. Si tratta di un manoscritto miniato scritto in estrànghelo, il tipo più antico di scrittura siriaca, su due colonne, contenente il testo siriaco dei Vangeli. È un documento eccezionale non solo per la sua importanza storica – è, infatti, tra i pochi esempi sopravvissuti della miniatura orientale di età pre-iconoclasta – ma anche per il suo valore artistico e teologico[27]. Tra il 1521/1522 e il 1589, il codice giunse a Firenze dove è ancora custodito nella Biblioteca Medicea Laurenziana. La sua origine è la Siria settentrionale tra il V

20. *Avorio Reider*, 400 circa, bassorilievo in avorio, Museo Bavarese, Monaco di Baviera.

e VII secolo, eseguito come attesta il colofone (c. 292r), nel 586 dal monaco Rabbula nel convento di S. Giovanni di Beth Zagba. L'esatta ubicazione di questo monastero, solo raramente menzionato nelle fonti scritte del VI secolo, non è nota, ma gli studiosi ritengono che si dovesse trovare nella Siria settentrionale, tra Antiochia e Apamea. È noto invece il suo copista: il monaco Rabbula che, con una serie di aiuti menzionati nel colofone, effettuò la copiatura del testo, che comprende i Vangeli (secondo la Pĕšhiṭṭā, o versione "semplice" di ambito siriaco) e i canoni di concordanza di Eusebio di Cesarea. Non si conoscono gli autori della pregevole decorazione miniata che orna il volume. Le quattordici carte sono raccolte tutte all'inizio, decorate sul *recto* e sul *verso* con miniature e soggetti di varia natura ed eseguite da mani diverse. Per ragioni stilistiche e iconografiche, le miniature sono ormai datate contestualmente al testo scritto. Sono svariati i soggetti iconografici, dalla Natività e Battesimo di Cristo (c. 4v), passando per la raffigurazione di alcuni apostoli (c. 9v; c. 10r), fino alle scene a piena pagina della Crocifissione e Risurrezione (c. 13r), Ascensione (c. 13v) e Pentecoste (c. 14v).

Il foglio 13r vuole comunicare l'unitarietà teologica del mistero salvifico: nella stessa pagina, infatti, sono raffigurati su due registri (?), in alto la Crocifissione di Cristo[28], e in basso, sulla sinistra, l'annuncio della Risurrezione alla Madre e a una mirofora e, a destra, una rielaborazione apocrifa dell'incontro del Risorto con la Madre. I personaggi sono facilmente riconoscibili per i colori e i tratti che si ripetono, solo Cristo che indossa un *colobium* scuro sulla croce, ha poi una veste luminosa simile a quella dell'angelo dopo la Risurrezione. L'accostamento dei due momenti, morte e risurrezione, riecheggia il racconto della Passione secondo il Vangelo di Giovanni in cui Cristo sulla croce "chinato il capo *donò lo Spirito*" (Gv. 19, 30), come segno germinale della sua futura risurrezione. In questa pagina miniata è assente la scena dell'*Anastasis*, ossia della discesa agli inferi, con cui l'iconografia bizantina raffigurò in seguito e definitivamente la Risurrezione di Cristo. Vi sono, invece, la Crocifissione con Cristo vivo sulla croce, vestito di una tunica intera, rappresentato secondo gli schemi più antichi[29]. Accanto a lui, i due ladroni sulla croce in scala minore; sulla destra di Cristo troviamo la Madre con l'aureola e le mani coperte e accanto il discepolo amato, Giovanni; sulla sinistra di Cristo vi sono le donne che lo piangono; non mancano i soldati che tirano i dadi per assicurarsi la tunica di Cristo, il soldato che trafisse il costato di Cristo, Longino, e il porta spugna, Stephaton, nomi trasmessi dalla letteratura apocrifa. Si tratta di una raffigurazione narrativa in cui differenti momenti temporali sono condensati in un'unica scena, che si distingue per dignità di Cristo sulla croce e sobrietà del dolore dei personaggi che lo piangono.

Nel registro inferiore della pagina (fig. 23) sono raffigurate due scene peculiari: l'apparizione dell'angelo alla Madre ac-

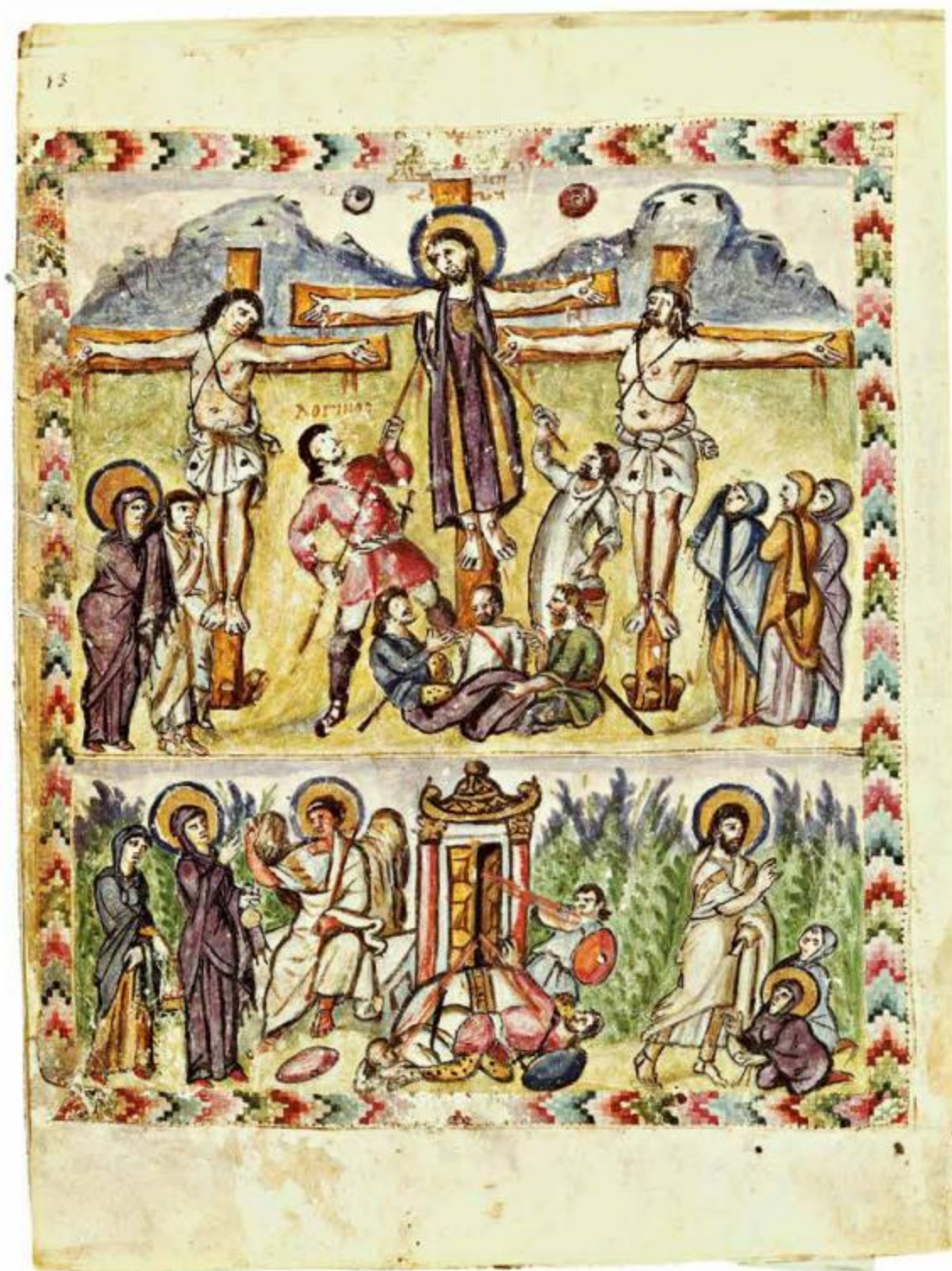
21. *Avorio Reider*, particolare della fig. 20.

compagnata da una mirofora, ossia da una delle donne che si recò al sepolcro con «oli aromatici per andare a imbalsamare Gesù» (Mc. 16, 1) e l'apparizione di Cristo Risorto alla Madre e alla medesima mirofora.

Quest'ultima scena dipende dal *Diatessaron* di Taziano, apologeta che nel 172 circa scrisse un Vangelo concordato con i passi dei quattro Vangeli, utilizzato tra i cristiani di lingua siriana fino al V secolo. L'ispirazione fondamentale si trova nel versetto del Vangelo di Matteo (Mt. 28, 9), che parla delle donne al sepolcro: «Gesù venne loro incontro dicendo: "Salute a voi". Ed esse, avvicinatesi, gli presero i piedi e lo adorarono» (fig. 18). Al centro della scena un edificio circolare rievoca il Santo Sepolcro di Gerusalemme. La porta semiaperta fa risplendere tre raggi che colpiscono ciascuna delle tre guardie incaricate di custodire la tomba (una di loro ha gettato il suo scudo). Si concentrano qui echi delle tante meditazioni patristiche che paragonano il Risorto con il sole che nasce, la cui posterità pittorica fu enorme.

La miniatura del *Tetravangelo di Rabbula* ha la capacità di raccontare per immagini le diverse fasi della Crocifissione e Risurrezione in modo chiaro e comprensibile, rispettando il dato teologico, attingendo al racconto della Tradizione da cui fu generato e parlando alla comunità cristiana alla quale era destinato questo codice. La straordinarietà dei suoi colori declinata con la sobrietà dei gesti dei personaggi e specialmente il ruolo affidato alla narrazione salvifica la rendono un insieme prezioso capace di raccontare il cuore del messaggio cristiano a tutte le generazioni. L'identificazione della mirofora nimbata con Maria, la madre di Cristo, potrebbe apparire come un problema poiché la presenza di Maria con le donne al sepolcro la mattina di Pasqua non è menzionata nei Vangeli canonici. Torneremo su tale questione (figg. 34-36), ma è importante sottolineare che il posto della Madre di Cristo tra le mirofore non è una singolarità dell'arte siriaca del primo millennio: tali tesi fu ripresa da svariati teologi e scritti spirituali[30] e sostenuta da numerose visioni mistiche, come quella di Teresa d'Avila (1515-1582) o più recentemente da una mistica dibattuta, con un ampio numero di seguaci, Maria Valtorta (1897-1961).

Un'icona del VII secolo, che avrebbe potuto far parte di un dittico, conservata nel museo del Monastero di Santa Caterina del Sinai, è senza dubbio una delle più antiche giunte fino a noi su questo tema dell'apparizione del Risorto alle mirofore (fig. 24). Cristo benedice e forse ammonisce la donna che si alza e apre le braccia: le lettere greche all'altezza del suo capo, che si trovano identiche accanto a Maria nella Crocifissione del IX secolo conservata nella medesima collezione del Sinai, la designa come *Hagia Maria*, Santa Maria, confermandone l'identità di Madre di Dio. L'altra donna è accovacciata e si prepara ad afferrare i piedi di Cristo per baciarli.

22. *Crocifissione e Risurrezione*, miniatura del *Tetravangelo di Rabbula*, Cod. Plut. I, 560, f. 13, 586, Siria, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.

La presenza della Madre di Gesù tra le mirofore, non menzionata nei racconti evangelici, corrisponde a una convinzione cristiana molto antica, che si prolunga fino a tempi recenti, come confermano, tra le tante testimonianze, le parole di Papa Giovanni Paolo II nell'udienza generale del 2 maggio 1979: «Anche se gli evangelisti non ci dicono nulla sulla visita della Madre di Cristo nel luogo della sua risurrezione, tutti pensiamo che lei, in un certo modo, sia stata lì per prima. Doveva essere la prima a partecipare al mistero della Risurrezione perché era un suo diritto in quanto Madre»[31]. Altri dipinti saranno più espliciti nel rappresentare l'apparizione del Risorto alla Madre (figg. 34-36).

Il mondo delle miniature armene[32] dell'XI secolo trova un'espressione particolarmente efficace nella pittura del *Vangelo d'Evagris* del 1038 (fig. 25), nelle sue composizioni organizzate secondo un ritmo verticale, dotate di elementi iconografici rari, dalla forte connotazione emotiva. Il manoscritto 6201 raccoglie la lettera del vescovo Eusebio e le tavole di concordanza, a cui seguono le miniature di Natività, Battesimo, Trasfigurazione, Ingresso a Gerusalemme, Ultima Cena, Crocifissione, Donne al sepolcro-Risurrezione, i quattro Evangelisti. Mentre dall'VIII-IX secolo a Bisanzio si cominciò a raffigurare la Risurrezione attraverso la Discesa agli inferi, nella tradizione armena si conservò la rappresentazione paleocristiana di questo avvenimento attraverso l'Apparizione dell'angelo alle mirofore. A sinistra sono raffigurati due angeli seduti sulla pietra come su un trono. Sotto il sepolcro vuoto quattro soldati sono immersi nel sonno al punto che la loro testa è crollata sugli scudi. Sulla destra in alto, in scala ridotta, vi sono tre donne, due delle quali portano un vaso con il *myron* e quella centrale una spatola per l'unzione. In centro si vedono Giovanni e Pietro che guardano i due angeli e all'angolo destro Cristo in proporzioni enormi con la mano destra benedicente. Lo stile di questo miniaturista è elegante, raffinato, espressivo, per nulla drammatico. Lo sfondo d'oro luccicante, i colori delle vesti conferiscono un carattere luminoso e festoso alla rappresentazione.

La scena raccoglie momenti temporali diversi: la visita delle donne al sepolcro con gli aromi per imbalsamare Gesù; la tomba vuota e gli angeli che annunciano loro la Risurrezione; i soldati che si addormentano nonostante l'incarico di controllare la tomba affinché il corpo di Cristo non fosse trafugato dai suoi discepoli; la presenza di Pietro e "il discepolo che Gesù amava", che corsero al sepolcro dopo l'annuncio drammatico di Maria di Magdala di non aver trovato il corpo di Gesù; il Risorto con il nimbo crucifero che benedice. Si tratta dunque di una sintesi dei diversi momenti e delle differenti versioni fornite dai quattro evangelisti.

I movimenti delle mani e degli sguardi nella miniatura sono eloquenti, una simbologia silenziosa e efficace che attesta il prodigio della Risurrezione. L'angelo di sinistra guarda il dirimpettaio e le donne più

23. *Risurrezione*, miniatura del *Tetravangelo di Rabbula*, particolare della fig. 22.

lontane, mentre quello di destra leva gli occhi al cielo; le donne guardano gli angeli e li indicano con la mano destra. Anche Pietro e Giovanni portano il loro sguardo in direzione del sepolcro vuoto che Pietro sembra osservare con sconcerto, mentre Giovanni leva gli occhi alle creature angeliche. Lo sguardo di Cristo è ieratico e dotato di quell'ambiguità tipica della tradizione bizantina: i suoi occhi non sono simmetrici, sembrano penetrare chi osserva la miniatura e allo stesso tempo non si lasciano catturare[33]. Cristo con la destra benedice e con la sinistra stringe il mantello. Dei soldati non si vedono le mani e gli occhi sono chiusi: accasciati sui rispettivi scudi, creano un effetto di movimento che invita a volgere l'attenzione a destra della scena, a Cristo stesso. La miniatura riesce a preservare anche attraverso i colori l'equilibrio e a esprimere la nuova vita: nonostante la scala cromatica sia ridotta, l'effetto globale è infatti di gioia.

La cattedrale di Monreale, la cui navata è immensa (lunga 102 metri, larga 40 e alta 35), fu costruita sotto Guglielmo II il Buono, che all'epoca regnava sulla Sicilia, passata sotto il dominio dei Normanni. Questa costruzione e la sua decorazione musiva, nella cattedrale e nel suo chiostro, costituiscono il canto del cigno dell'arte cosiddetta "arabo-normanna-bizantina". La parte superiore delle pareti è interamente ricoperta da mosaici bizantini su fondo oro, eseguiti fino alla seconda metà del XIII secolo da artisti locali e mosaicisti provenienti da Costantinopoli o Venezia. La superficie totale dei mosaici è di 6.370 m^2, la più grande area di mosaici dell'intero bacino del Mediterraneo.

Nel registro intermedio del braccio nord del transetto, si trova una scena che collega la visita delle donne al sepolcro – strette l'una all'altra mentre un angelo conferma loro che la tomba è vuota e mostra i teli rimasti che contrastano con i soldati ammucchiati e addormentati – e l'incontro del Risorto con Maria Maddalena e Maria di Giacomo (fig. 26)[34]. Gesù si tiene a distanza, dicendo loro: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre» (Gv. 20,17). È vestito con una lunga veste sotto una tunica ampia e indossa un'asta con la punta cruciforme, emblema della sua vittoria sulla morte. Maria di Giacomo tiene le mani nascoste sotto la veste, in segno di rispetto. Tutte le iscrizioni sono in maiuscolo e in latino, e l'invito diretto tradizionalmente alla sola Maddalena è qui declinato al plurale (*Nolite me tangere*…).

Collegato alla scena delle mirofore al sepolcro, nel vasto programma di affreschi del monastero di Visoki-Dečani (cfr. figg. 7a e b), la scena successiva le mostra ai piedi del Risorto per abbracciarlo (fig. 27), gesto tanto raro nell'arte bizantino-ortodossa quanto frequente in quella occidentale. Con il braccio destro il Risorto, vestito di una lunga tu-

24. *Il Risorto appare alle due Marie*, VII secolo, icona, 20,1 × 11,6 cm, Monastero di Santa Caterina del Sinai.

Alle pagine seguenti:
25. *Intorno alla tomba vuota*, miniatura del *Vangelo di Evagris*, ms 6201, f. 243, 1038, 41 × 32 cm, Matenadaran, Erevan, Armenia.

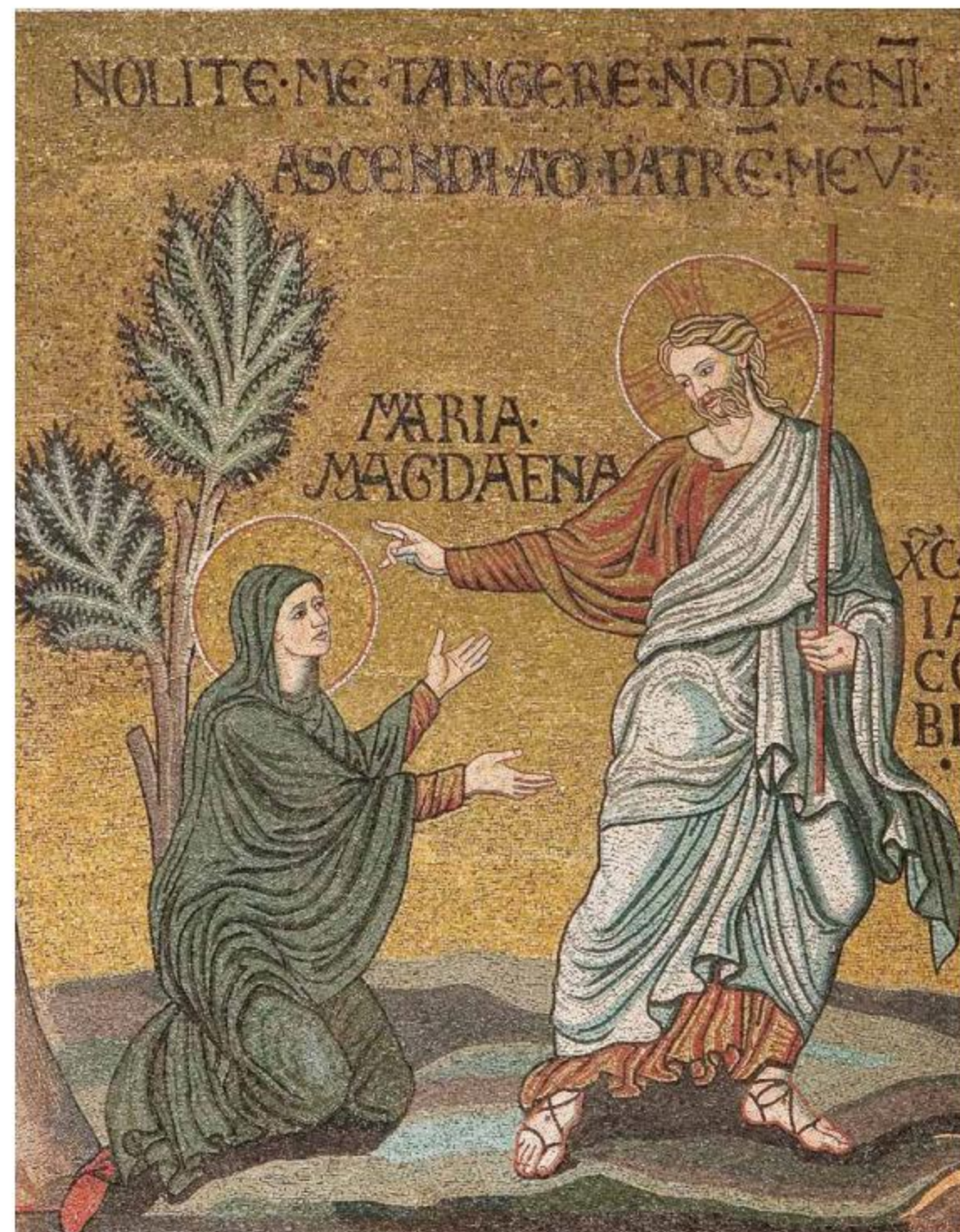
nica bianca con sopra un mantello, cerca di dissuadere una delle due sante donne che si inginocchia tendendo le due braccia verso di lui, l'altra è rimasta saggiamente in piedi. Con il braccio sinistro fa un segno verso il cielo, indicando che questa è la destinazione verso cui si sta dirigendo. La scena si svolge ancora una volta in un paesaggio montano, sotto un costone roccioso frastagliato.

2. *Il Risorto e Maria Maddalena*

Torniamo in Occidente. Moltissime immagini dell'arte cristiana occidentale si concentreranno, con poche eccezioni (ne abbiamo presentate alcune sopra), sull'incontro, il mattino di Pasqua, tra Cristo e Maria Maddalena, che sarà intitolato con l'ordine che Cristo diede a Maria in latino: *Noli me tangere*. Tale monito può essere tradotto sia con «Non trattenermi», una traduzione che considera quanto Cristo aggiunge per spiegarle il motivo della distanza che le impone: «Non sono ancora salito al Padre mio» (Gv. 20,17), sia più letteralmente con «Non toccarmi», interpretazione che rinvia ai molteplici "divieti" relativi al contatto (con persone impure, donne con perdite di sangue, lebbrosi, ecc.) raccomandati dall'ideale di purezza rituale degli ebrei[35].

Nel registro inferiore della pagina dedicata al giorno di Pasqua del *Codex aureus Epternacensis* che abbiamo presentato in apertura (fig. 3), la metà sinistra è dedicata all'incontro, alla presenza di due angeli collocati sulla tomba e molto attenti a quanto sta accadendo davanti ai loro occhi (fig. 28), tra il Risorto e una donna con sopra il capo un'iscrizione *Maria*. Poiché non è nimbata, non è probabilmente Maria la madre di Gesù, come si vede invece nel *Tetravangelo di Rabbula* (fig. 22) o in altre opere sulle quali torneremo (figg. 34-36), ma si tratta di Maria di Magdala, della quale il Vangelo di Giovanni riporta che si recò al sepolcro all'alba del primo giorno della settimana (Gv. 20, 1) e che, avendo notato che la pietra dal sepolcro era rotolata via, andò a cercare Pietro e Giovanni. A loro volta questi si recarono a verificare e andarono poi via. Dopodiché, Maria di Magdala, rimasta accanto al sepolcro pianse e, in quel frangente, fu avvicinata da un uomo che lei confuse con il giardiniere, fino al momento in cui questo non la chiamò per nome: Maria. Fu allora che lo riconobbe e che la donna fece un gesto come per avvicinarsi e gettarsi ai suoi piedi. Nella miniatura, Maria è di dimensioni modeste rispetto a Gesù e il suo modo di avvicinarsi non è né affrettato né possessivo, ma Gesù sembra voler evitare ogni contatto con lei e la sua figura è eloquentemente curva per stare fuori dalla portata delle sue mani, mentre compie un giusto gesto di autorità, con l'indice e il medio eretti come per insegnare o benedire.

Sette secoli fa, nell'anno del primo Giubileo (1300), fu posta la prima pietra della Cappella che Enrico Scrovegni, ricco ban-

26. *Nolite me tangere*, fine XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale.

chiere e uomo d'affari padovano, aveva fatto erigere a completamento del palazzo. Per adornare l'edificio, destinato ad accogliere lui stesso e i suoi discendenti dopo la morte, Enrico chiamò due tra i più grandi artisti del tempo: a Giovanni Pisano commissionò tre statue d'altare in marmo, a Giotto la decorazione pittorica della superficie muraria. Giotto era un artista già celebre: aveva lavorato per il papa nella Basilica di S. Francesco ad Assisi e in S. Giovanni in Laterano a Roma, a Padova nella Basilica di S. Antonio e nel Palazzo Comunale (detto "della Ragione"). Nella Cappella degli Scrovegni, a Giotto fu affidato il compito di raffigurare una sequenza di storie tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento che culminavano nella morte e Risurrezione del Figlio di Dio e nel Giudizio Universale. L'opera fu ultimata in tempi molto brevi tanto che nel 1307, dopo solo due anni di lavoro, la Cappella era tutta decorata[36]. Nel riquadro qui riprodotto, Giotto scelse di dipingere due momenti: il sepolcro vuoto con due angeli e l'incontro tra Cristo e Maddalena, divenuto celebre come *Noli me tangere* (Gv. 20, 17). La Risurrezione fu un soggetto raramente raffigurato nella pittura altomedievale fino al Duecento. Fu proprio Giotto a dipingere una delle prime iconografie dell'apparizione di Cristo alle donne di respiro occidentale: si tratta di un affresco facente parte delle *Storie della Passione di Gesù*, situato nel registro centrale inferiore, nella parete sinistra guardando verso l'altare (fig. 29).

La tomba vuota e il *Noli me tangere* sono riuniti in una sola scena unificata dal profilo continuativo delle rocce che inclinano verso sinistra, dove si svolge il nucleo centrale dell'episodio. Gli alberi a sinistra sono secchi, mentre a destra, accanto a Cristo, sono tornati rigogliosi. Sulla sinistra, seduti sul sarcofago di marmo rosa, ripreso in seguito da Piero della Francesca per il suo Cristo Risorto di Sansepolcro, vi sono due angeli: quello centrale guarda verso lo spettatore, mentre quello d'angolo indica con la mano sinistra Cristo. A terra, addormentati e quasi sfiniti, vi sono le quattro guardie, incaricate di custodire il sepolcro, di colore e materiale già utilizzati in immagini precedenti (figg. 3 e 4). Nella parte destra della scena, Maddalena è inginocchiata davanti all'apparizione di Cristo trionfante sulla morte, che stringe nella mano sinistra un vessillo crociato su cui si legge l'iscrizione "*vi[n]citor mortis*". Le tracce dei chiodi sono chiaramente visibili sulla sua mano destra e sul suo piede destro. È lui, è proprio lui... È morto sulla croce, ma qui è vivo, effettivamente vittorioso sulla morte.

Nello sguardo di Maddalena, fisso su Cristo, così come nel gesto delle sue braccia, trapelano il timore e la fiducia. Il suo capo è nimbato: l'annuncio con cui presenta la sua visione ai discepoli («Ho visto il Signore», Gv. 20, 18) conferma la sua fede, il suo credere alle parole di Cristo. Nell'angolo destro della scena, Cristo con il viso dolce e attento ma anche deciso, vestito di un'ampia tunica simile a quella degli angeli, bianca e

27. *Nolite me tangere*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

con bordi dorati, è nella posa del trionfante, raffigurato mentre compie un elegante passo "incrociato" in direzione opposta al suo sguardo e al gesto del suo braccio destro con cui sembra fermare l'abbraccio di Maddalena. La mezza torsione del suo corpo enfatizza il dinamismo reale delle sue parole: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: "Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro"» (Gv. 20, 17). L'incontro è successivo alla Risurrezione, al sabato santo, alla discesa agli Inferi: Cristo è già nella gloria, veste gli abiti angelici, si intravedono i segni delle stigmate ma la nuova vita è già in atto.

L'episodio si caratterizza per un'atmosfera rarefatta e sospesa e allo stesso tempo le figure hanno un peso reale, i visi degli angeli sono pieni, i tratti del volto di Cristo sono i medesimi che ritornano dal Battesimo all'Ascensione, le braccia distese di Maddalena parlano di un mondo di affetti che continua, il sonno profondo dei soldati raffigura una stanchezza pienamente umana. Persino lo sguardo di Cristo che si posa su Maddalena è raffigurato nella sua umanità. Anche i colori delle vesti giocano sul contrasto tra una realtà terrena fatta di colori vivaci e il mondo celeste in cui la luce sfolgora nel candore delle vesti di Cristo e degli angeli e nell'oro delle aureole. Le pennellate blu del cielo che si schiariscono attorno alla figura di Cristo fanno da sfondo al prodigioso incontro tra terra e cielo. Giotto, con sobrietà e maestria, introduce verso una contemplazione che continua a rivelare un significato teologico e allo stesso tempo si apre alla dimensione estetica: il Risorto continua ad avere una carne, un peso, una natura umana che lo accompagnerà nell'eternità. Ma Maddalena riconosce il suo *Rabbouni* solo nell'istante in cui la chiama con il suo nome: l'evangelista Giovanni rende il lettore consapevole che la visione del Risorto da sola non porta automaticamente alla comprensione e alla fede. Il testo echeggia la ricerca dell'amato del *Cantico dei Cantici* (3, 1-4). Conferma che solo la fiducia in Cristo apre i nostri occhi alla visione soprannaturale e che l'incontro con il Risorto non deve rimanere un'esperienza intima ma merita di essere annunciato al mondo.

La disposizione degli "attori" nella scena del *Noli me tangere* è molto spesso la medesima, come mostrano i tre successivi dipinti. Sono spesso collocati in un giardino chiuso (tranne qui nel dipinto di Correggio, (fig. 32): spesso sul lato sinistro, in piedi vicino alla tomba scavata nella roccia, come a suggerire che ne stia uscendo, vi è Maddalena, generalmente nimbata (tranne che in Correggio), inginocchiata (un ginocchio a terra in Fra' Angelico, fig. 30, entrambe negli altri due pittori), con accanto a lei a terra il suo contenitore di aromi (visibile solo qui nel dipinto di Schongauer, fig. 31). Sul lato opposto Cristo si volta verso di lei mentre sta partendo, o finge di andarsene, completamente vestito nella versione dell'Angelico

28. *Noli me tangere*, miniatura del *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), Hs. 156142, fol. 111, 1030-1050, Germanisches nationalmuseum, Norimberga, particolare della fig. 3.

ma parzialmente svestito nella maggior parte dei pittori occidentali; il Risorto compie un gesto con la destra per chiedere a Maria di non avanzare verso di lui e, con il braccio sinistro, indica il cielo per designare la sua destinazione. Sovente è accompagnato da un attrezzo per arare (un piccone sulla spalla nell'affresco del Beato Angelico, un rastrello o una pala in altri dipinti), o una pala gettata a terra come in Correggio, che accanto colloca anche un cappello, e vari gli attrezzi da giardinaggio che avrebbero confuso la Maddalena e non le avrebbero permesso di riconoscere subito Cristo, confondendolo con il giardiniere o il guardiano del luogo.

L'affresco del Beato Angelico (fig. 30) decora una delle celle dei religiosi domenicani del Convento di San Marco a Firenze, e risale agli anni 1440-1441. Qui la tomba è scavata in un blocco di pietra o in una roccia situata in un giardino con alberi e palizzata di protezione. Lo schema è simile a quello immaginato da Giotto (fig. 29): il ginocchio di Maddalena a terra e le braccia verso il Risorto, completamente ricoperto dalla sua veste bianca, differenza che si fa notare rispetto ai due dipinti successivi.

Nel quadro di Martin Schongauer (1435-1491) (fig. 31) del 1473, Cristo ha la piaga ben visibile sul busto magro, porta lo stendardo della vittoria con la bandiera dei Crociati (croce rossa su fondo bianco o viceversa). L'incontro non ha testimoni. La cura degli abiti, delle loro pieghe, ampiezza e della flessibilità è meticolosa. Indubbiamente Cristo e Maria Maddalena si parlano ma, salvo rare eccezioni, la pittura non li rappresenta con la bocca aperta. Maddalena ha splendidi capelli che scendono fino alla vita. Sopra di lei il tronco di un rigoglioso albero da frutto tra i cui rami possiamo vedere due uccelli. Le loro due mani destre sono così vicine che si sfiorano, pur non toccandosi.

Quanto al dipinto di Antonio Correggio (1489-1534) (fig. 32), accentua in modo sintomatico e destinato a un futuro brillante e duraturo, il lato sensuale dell'incontro, che talvolta rischia atteggiamenti un po' contorsionistici: Maddalena sembra abbandonata e divora Cristo con gli occhi, che è più svestito e con il capo più inclinato verso la donna rispetto ai dipinti precedenti. Il pittore ha voluto suggerire una certa attrazione reciproca, in ogni caso assolutamente controllata.

Giuliano Amidei ha dipinto il *Noli me tangere* della predella del *Polittico della Misericordia* (fig. 33) di Piero della Francesca, già presentato (fig. 9). Tale tavola è mal posizionata sulla predella, poiché è collocata prima delle mirofore al sepolcro, mentre secondo il racconto dei Vangeli Maria Maddalena, che si recò al sepolcro con altre due donne che non incontrarono il Risorto, rimase lì dopo la loro partenza: fu allora che avvenne l'incontro con Cristo. Il pittore la colloca proprio davanti alla tomba vuota, accanto a due ulivi. I suoi lunghi capelli biondi, sciolti, risaltano sul suo mantello rosso.

29. Giotto, *Tomba vuota* e *Noli me tangere*, 1303-1305, affresco, 185 × 200 cm, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Un nimbo prospettico con un contorno quasi invisibile le circonda il capo. È inginocchiata e compie il gesto di avvicinarsi a Gesù per prendergli le gambe e baciargli i piedi. Ma Gesù, con un piccone sulla spalla, nudo sotto un ampio lenzuolo bianco che gli scopre il petto, si allontana voltandosi verso di lei per spiegarle che è in cammino verso suo Padre.

3. L'apparizione di Cristo a sua Madre

È legittimo e opportuno affrontare esplicitamente la questione dell'apparizione del Risorto alla Madre il mattino di Pasqua. Alcuni lettori potrebbero pensare che abbia atteso troppo tempo, pur avendone accennato in diverse occasioni, all'antichissima tradizione, ancora attuale, dell'apparizione prioritaria del Risorto alla Vergine Maria, memoria antica che si basa sul ruolo centrale della Madre nell'incarnazione e nella vita della Chiesa. Secondo tali tradizioni, la primissima testimone oculare del ritorno in vita di Gesù di Nazareth sarebbe dunque lei, Maria, scelta deliberatamente e per ragioni profondamente teologiche. Altri lettori considereranno, al contrario, che si tratta di una semplice ipotesi pia e fantasiosa, e che la menzione di questa tradizione non è vincolante poiché la Sacra Scrittura non ne parla. Abbiamo finalmente scelto una via di mezzo: nel valorizzare in questo saggio il ruolo di primo piano, dall'inizio alla fine, dei testimoni oculari dell'incontro con il Risorto nel giorno stesso di Pasqua, sarebbe stato ingiusto trascurare la tradizione che afferma che la Vergine Maria fu la prima di tutti i testimoni.

Inoltre non è indifferente ricordare che tale credenza in una primissima apparizione del Risorto alla sola Madre fu rivendicata dalla *Leggenda aurea* di Jacopo da Voragine, che risale al XIII secolo, a sua volta ispirata da Ambrogio di Milano («Ella vide la risurrezione, ed è stata la prima che ha visto e che ha creduto»[37]) e di un poeta e scrittore latino del V secolo, Sedulius, che dichiara in una poesia, *Carmen Paschale,* V: «Il Signore appare a Maria, sempre Vergine subito dopo la sua Risurrezione, così che una madre pia e gentile, testimoni il miracolo. A colei che gli aveva aperto le porte della vita quando era nato, doveva anche dimostrare di aver lasciato l'inferno»[38]. Un'antica tradizione bizantina racconta che dalla croce, Gesù disse alla Madre: «Sarai la prima a vedermi quando uscirò dal sepolcro».

Molti teologi e molti santi credettero a tale incontro. Tra gli altri, Ignazio di Loyola lo dichiara nei suoi *Esercizi*: «Gesù risorto apparve per primo alla Vergine Maria. Sebbene la Scrittura non ne parli esplicitamente, ce lo fa intuire, dicendo che è apparso a tanti altri. Suppone che noi abbiamo intelligenza e che non vogliamo subire il rimprovero che una volta il Salvatore fece ai suoi Apostoli: "Siete ancora senza intelligenza?"» (*Esercizi Spirituali* 218). Recentemente ancora Giovanni Paolo II parlò di questa apparizione

30. Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico o Fra' Angelico, *Noli me tangere*, affresco, 180 × 146 cm, 1438-1440, Museo Nazionale di San Marco, dormitorio, cella 1, Firenze.

a Maria in una delle sue catechesi (Udienza generale del 2 maggio 1979).

La storia dell'arte ha due varianti iconografiche che fanno eco a questa convinzione. La prima di queste è quella che suggerisce, o addirittura afferma esplicitamente, che Maria era presente tra le donne mirofore che si recavano al sepolcro il mattino di Pasqua, opinione di molti studiosi che condividiamo in quanto ragionevole. Questi concordano nel vedere Maria in una delle due mirofore della miniatura pasquale del *Tetravangelo di Rabbula* (fig. 22) nimbata e presente sia nella scena di sinistra, ossia la raffigurazione del colloquio con l'angelo al sepolcro, che nella scena a destra, *Noli me tangere*. Tale interpretazione è rafforzata dal fatto che si tratta della medesima donna, vestita con un abito azzurro e la sola nimbata, presente anche nella scena della Crocifissione in questo *folio* della miniatura.

Nell'affresco copto del monastero di Sant'Antonio in Egitto dell'inizio del XIII secolo (1232-1233) (fig. 34), accanto alla scena con le tre mirofore che si recano al sepolcro vuoto e conversano con l'angelo, è rappresentata l'apparizione del Risorto – designato con le lettere IC (XC erano probabilmente presenti sul lato opposto ma non più visibili), dotato di un superbo nimbo crucifero, con in mano un libro – a due donne nimbate che egli benedice: una è in piedi, la seconda prostrata ai piedi di Cristo; la prima è designata con iniziali greche maiuscole come *Meter Theou*, la Madre di Dio. Si tratta di uno dei pochissimi dipinti in cui un'iscrizione dissipa ogni dubbio sulla possibile presenza di Maria quando Cristo appare alle mirofore[39].

La seconda variante, più tardiva, è quella delle opere d'arte che hanno come tema l'apparizione del Risorto a Maria sola. Si tratta di una variazione della storia dell'arte occidentale e per illustrarla scegliamo due opere, una del XV secolo e l'altra del XVII secolo, che trattano di questo soggetto (per tale soggetto e periodo, vi è l'imbarazzo della scelta, da un'incisione di Dürer al dipinto di Guercino).

Il quadro dipinto da Rogier van der Weyden (fig. 35) conservato dal 1850, con il nome di "Pala d'altare di Miraflorès" (dal nome di un monastero spagnolo al quale fu regalato da Isabella di Castiglia), alla Gemäldegalerie di Berlino: si tratta di un trittico prodotto intorno al 1442-1445 comprendente tre ante di 71 × 43 cm ciascuna, dipinte su pannelli di legno, con da sinistra a destra, Gesù neonato sulle ginocchia di Maria, al centro Gesù deposto dalla croce dopo la sua agonia e tenuto da Maria, infine a destra l'apparizione del Risorto alla Madre. Una copia del riquadro di destra fu realizzata nel 1494 da Juan de Flandes e si trova al Metropolitan Museum di New York. Una terza copia, questa volta dell'intero trittico, in un formato ridotto, si trova alla Cappella Reale di Granada[40]. La scena è all'interno di una cornice studiata nei dettagli, come quelle

31. Martin Schongauer, *Noli me tangere*, 1473, pannello di legno, 116 × 76 cm, museo di Unterlinden, Colmar.

degli altri due pannelli del trittico. Sotto un portico semicircolare decorato con sculture gotiche, con due statuette sottostanti che rappresentano due apostoli su piedistallo, Paolo a destra e Pietro a sinistra, e sull'intero semicerchio vi sono sei gruppi scultorei raffiguranti altrettante scene della vita della Vergine, tra cui Annunciazione, Ascensione, la Pentecoste, Incoronazione della Vergine da parte della Trinità. Al centro dell'arco, un angioletto scolpito, vestito di stoffa blu scuro, regge una sontuosa corona, ovviamente destinata alla Vergine, dalla quale si dispiega un cartiglio con scritte. Cristo, in primo piano, è in piedi, il busto parzialmente scoperto da un panno rosso che è il suo unico indumento. Sembra mostrare le ferite delle mani alla Madre, seduta su una panca, velata come una suora il cui libro (verrebbe quasi da dire il breviario) è posto accanto a lei. Il suo gesto sembra voler dire: guarda, sono io! E non lascia supporre che possa aggiungere la frase *Noli me tangere*. Maria, in ogni caso, sembra indietreggiare con rispetto, come in certe scene dell'Annunciazione. Il suo viso è serio, persino triste, ha le lacrime agli occhi, deve aver pianto molto... Sullo sfondo, in questo dipinto, Gesù emerge dalla tomba, una chiara indicazione che è vivo, secondo van der Weyden e/o i suoi committenti: Cristo è venuto direttamente da sua Madre, come se non ci fosse stato nulla di più urgente da fare, e come se Maria si fosse ritirata dopo la sepoltura del Figlio e vivesse in una casa molto vicina al sepolcro. Sullo sfondo, un gruppo di sante donne si avvicina al sepolcro, particolare che conferma, se necessario, che agli occhi del pittore e della sua comunità non vi era dubbio che il Risorto inaugurò il giorno con tale apparizione in forma di annuncio alla Madre.

L'altro dipinto (fig. 36), di piccole dimensioni, è posteriore a questo di quasi due secoli, fu dipinto da Jacques Stella (1596-1657) nel 1640 circa: il pittore non teme di far cadere Maria e Gesù quasi l'uno nelle braccia dell'altra, sotto gli occhi di tre angeli in preghiera. Cristo porta il vessillo della sua vittoria e lascia che la Madre lo prenda teneramente sulla spalla mentre le stringe affettuosamente la mano sinistra.

4. L'apparizione di Gesù alle tre Marie

Ecco un'opera esemplificativa delle eccezioni precedentemente annunciate (figg. 5 e 10), in quanto è una di quelle che presentano il Risorto che appare congiuntamente alle tre Marie, dettaglio che non è specificato in nessun testo canonico. Il Vangelo di Matteo riporta che il Risorto apparve a Maria di Magdala e all'altra Maria (Mt. 28, 1) e specifica che, «vedendolo, avvicinatesi, gli presero i piedi e lo adorarono» (Mt. 28, 9). È esattamente quanto vediamo fare a due delle tre donne nel quadro monumentale di Laurent de La Hyre (fig. 37): sono infatti mostrate in procinto di obbedire a questo riflesso pio e tradizionale, gettandosi letteralmente ai suoi piedi, che vorrebbero prendere per

32. Antonio Allegri detto il Correggio, *Noli me tangere*, 1523-1525, olio su tela, 130 × 103 cm, Museo del Prado, Madrid.

33. Giuliano Amidei, *Noli me tangere*,
predella del *Polittico della Misericordia*
di Piero della Francesca, 1470 circa,
pittura su legno, Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo.

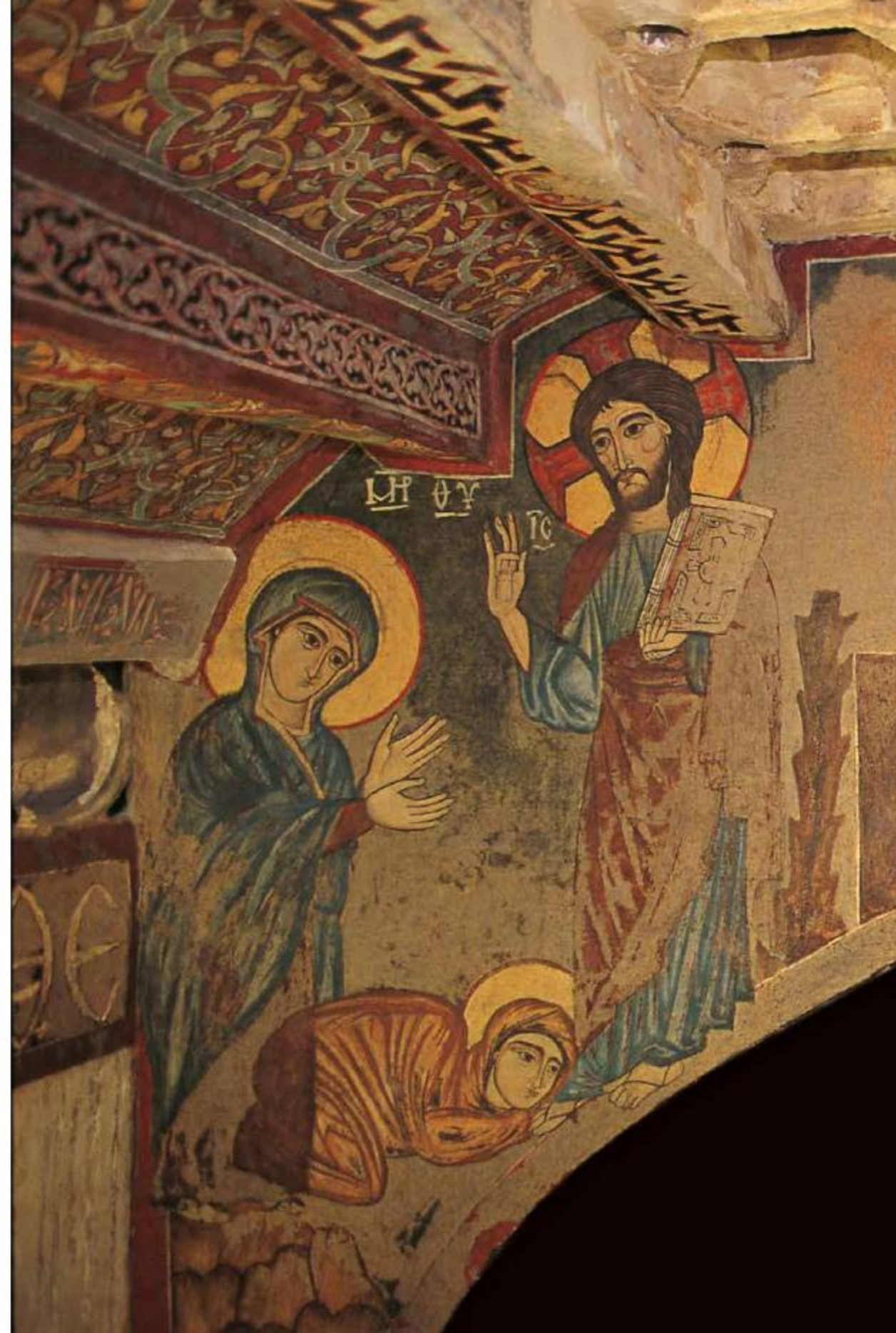
baciarli. Questo dipinto fu realizzato per la cappella del convento carmelitano, rue Saint-Jacques a Parigi. Durante la prima metà del XVII secolo, infatti, furono costruiti numerosi monumenti religiosi, una conseguenza sollecitata dall'insediamento di una moltitudine di ordini religiosi nella capitale. Gli artisti erano di conseguenza chiamati ad adornare questi luoghi con opere intese a cantare la gloria di Dio e dei santi, per l'edificazione dei fedeli.

L'apparizione di Cristo alle tre Marie era tra le opere che decoravano la navata e si occupavano della vita di Cristo. Il pittore ha seguito il Vangelo di Matteo riguardo alla reazione delle donne alla vista del Risorto, ma lo ha in un certo senso corretto aggiungendo a questa scena una terza donna, probabilmente ispirandosi al numero delle mirofore indicate nel Vangelo di Marco (Mc. 16, 1) e in quello di Luca (Lc. 24, 10), dove non è indicato che queste avrebbero incontrato il Risorto. E, poiché nel Vangelo di Giovanni solo Maria di Magdala ebbe questo privilegio, siamo portati a considerare che questo dipinto di Laurent de La Hyre è per certi aspetti "apocrifo", nel senso che prende in prestito da diversi Vangeli gli ingredienti di un evento che non si trova *verbatim* in nessuno dei quattro.

In ogni caso, il Salvatore appare alle tre donne che si inginocchiano, afferrandogli i piedi, come per impedirgli di volare via, cosa che sembra stia per fare. Le figure sono poste in primo piano davanti ad un ampio paesaggio che si apre verso un cielo nuvoloso. Sullo sfondo a destra, all'interno di una bolla luminosa, un angelo seduto sulla tomba vuota ricorda l'episodio della visita delle sante donne al sepolcro. La rigorosa costruzione della composizione, l'uso di colori brillanti e puri, l'aspetto pulito e luminoso dell'immagine, sono legati al nuovo stile che prevaleva a Parigi negli anni 1640-1650 e che fu battezzato nel XX secolo "atticismo". Molto ammirato, il quadro attirò la curiosità di Bernini durante il suo soggiorno a Parigi nel 1665. Un altro dipinto di de La Hyre, raffigurante *L'ingresso di Cristo a Gerusalemme*, si trova nella chiesa di Saint-Germain-des-Prés a Parigi.

5. Noli me tangere *con il Risorto rappresentato come un giardiniere*

Il dipinto di Giulio Romano (1499-1546) (fig. 38) mostra Cristo Risorto con un corpo perfettamente pulito, compresi capelli e barba, piuttosto svestito, ma avvolto in una stoffa impeccabile, le ferite già rimarginate e ormai quasi invisibili: Gesù appare come un giovane giardiniere con un cappello, appoggiato allegramente al manico della sua pala. Apparentemente non c'è traccia del crudele trattamento inflittogli due giorni prima di questo giorno di Pasqua, e indubbiamente non ci si aspetta che il corpo di un uomo morto crocifisso dopo essere stato maltrattato tutta la notte e aver portato la sua croce sul Golgota, sebbene con l'aiuto di Simone

34. *Il Risorto appare a sua madre e a una santa donna*, 1232-1233, afresco, monastero copto di Sant'Antonio il Grande, Egitto.

di Cirene, sia tanto splendente. Tale stato ineccepibile del corpo di Cristo il mattino di Pasqua, che sembrò ovvio alla sensibilità dei cristiani occidentali del Rinascimento e del Settecento, pronti a idealizzare la bellezza sensuale, susciterà più dubbi e interrogativi nei secoli successivi. Il pittore gli colloca un cappello in testa, lasciando apparire i raggi luminosi che emanano da lui e segnalano con discrezione la sua santità, come il nimbo prospettico quasi impercettibile della Maddalena ai suoi piedi.

Non vi è nulla fuori posto nel dettaglio inaspettato e pittoresco del cappello, ha la sua ragion d'essere, che ha affascinato non pochi artisti dopo la fine del Medioevo, prima di scomparire completamente nella raffigurazione di questo argomento nell'ultimo secolo. Vi sono molti esempi simili nell'arte occidentale del XVI e XVII secolo, un periodo che coincise con l'ascesa sociale della professione di cappellaio[41]. Questo copricapo, che si potrebbe pensare aneddotico aveva una sua ragione d'essere: era in realtà volto a giustificare retrospettivamente Maria Maddalena che, a causa di questo dettaglio nell'abbigliamento, al quale molti dipinti aggiungono un arnese da giardiniere, non aveva riconosciuto Cristo e lo aveva scambiato per il giardiniere, che in questo dipinto poggia un piede su un campo di cavolfiori fioriti, piantati ordinatamente. Cristo sta anche superando Maddalena e salendo un gradino, che sembra illustrare simbolicamente e confermare concretamente quanto ha aggiunto dopo avergli detto: «Non trattenerti, perché non sono ancora salito al Padre mio» (Gv. 20, 17). La composizione del dipinto suggerisce che è proprio il Risorto che sta per raggiungere il cielo che Maria cerca di trattenere. La coppia che lui e lei formano ha una sensualità di moda – non solo tollerata ma avidamente apprezzata – durante i due secoli che sono anche quelli che coincidono con l'apice della celebrità del motivo del Risorto con il cappello. La storia dell'arte religiosa di questi due secoli conferma, in svariate occasioni, che tale motivo si accorda benissimo con la devozione.

Il dipinto del Veronese (1528-1588) (fig. 39) e il precedente hanno in comune, oltre al talento e ai passi che Cristo sembra si appresti a compiere, una sorta di contorsione di atteggiamenti tra Gesù e Maddalena, che testimonia la complessità di questo incontro, anche di una certa lotta interiore. Non toccare? Per loro era difficile. È quanto vogliono far percepire e trasparire molti pittori che si sono occupati di questo soggetto; in entrambi i casi la mano di Maddalena sfiora Cristo e compie gesti indecisi nell'evitarlo. Alla sua destra, appoggiati ai tre gradini, si vedono i manici di due arnesi, compreso un rastrello, dettaglio che richiama l'iniziale confusione di Maddalena sulla persona di Cristo, complicata dagli alberi sullo sfondo, gli arnesi, il cappello nel dipinto di Giulio Romano, il paesaggio e cielo, o addirittura la coltivazione di ortaggi nel quadro di Jan Brueghel il Giovane (fig. 40). Nel quadro

35. Rogier van der Weyden, *Apparizione del Risorto alla Vergine*, Pala di Miraflorès, 1442-1445, persiana trittica, 71 × 43 cm, Gemäldegalerie, Berlino.

del Veronese, dietro Cristo e Maria, le tre mirofore al sepolcro sono accolte dai due angeli (uno dei quali sembra essere seduto sul bordo del sepolcro e lascia intravedere la coscia) che annunciano loro che Cristo è risorto (Lc. 24, 4-6). Tra i due gruppi è posta una rampa lungo quella che sembra una scala che conduce nel terreno, possibilmente a tombe sotterranee.

La tradizione del Risorto giardiniere, esperto di ortaggi di ogni tipo, continua la sua carriera, volta in maniera molto più documentata e convincente, con la dinastia pittorica dei Brueghel. Un dipinto di Jan Brueghel il Giovane (1601-1678) a capo di questa tendenza porterebbe a credere, tanto è convincente, che Gesù di Nazareth si fosse specializzato nella cultura dei carciofi, in un quadro dove Cristo e Maddalena sono nuovamente sul punto di toccarsi (fig. 40). Questa scena può sembrare insolita, ma in quel periodo storico non fu affatto rara. Appoggiandosi sulla metafora di Gesù confuso da Maria Maddalena, a prima vista, con un giardiniere, non mancarono gli artisti che dipinsero – come fece Giulio Romano (fig. 38) –, Gesù in piedi in un giardino brulicante di ortaggi di ogni genere, come se stesse attendendo l'arrivo di potenziali clienti per la vendita, o vi fosse sullo sfondo il retro di un mercato ortofrutticolo estraneo alla storia di Gesù. Tra gli altri artisti appassionati di ortaggi dipinti con talento, meritano di essere ricordati Abraham Janssens (1575-1632), Guillam Forchondt (1608-1678) e Willem van Herp (1613 circa-1677).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, noto con il solo nome di battesimo Rembrandt, nato a Leida il 15 luglio 1606 o 1607 e morto ad Amsterdam il 4 ottobre 1669, ha affrontato più volte l'incontro tra il Risorto e la Maddalena, variando incessantemente lo schema compositivo. Si tratta principalmente di disegni a inchiostro tracciati con una penna. Oltre a quello qui riprodotto (fig. 41), il solo altro suo dipinto su questo soggetto, conservato nel Museo Herzog Anton Ulrich a Brunswick (Bassa Sassonia, Germania), del 1651, presenta uno schema compositivo molto più grezzo, con un Cristo a torso nudo vicino a Maria Maddalena che lo guarda implorante, porgendogli qualcosa. Vi sono molti diversi disegni a penna e inchiostro nero di Rembrandt, tra cui quello del 1654-55 è costruito in lunghezza (16,1 × 22,6 cm) e presenta in basso l'ingresso della tomba e, benché il dettaglio sia di difficile lettura, la presenza di due mirofore salutate da un angelo: è conservato al Museo Nazionale di Stoccolma, con Cristo che fa un gesto dissuasivo, e la Maddalena che spalanca le braccia, protendendosi l'uno verso l'altro. Infine, il disegno (15,4 × 14,6 cm) conserva-

36. Jacques Stella, *Apparizione del Risorto alla Vergine*, 1640 circa, dipinto ad olio su tavola di alabastro e ardesia, 31 × 40 cm, Museo del Louvre, Parigi.

Alle pagine seguenti:
37. Laurent de La Hyre, *Gesù che appare alle tre Marie*, 1650 circa, olio su tela, 398 × 251 cm, Museo del Louvre, Parigi.

38. Giulio Romano, *Noli me tangere*, prima metà del XVI secolo, olio su legno, 220 × 160 cm, Museo del Prado, Madrid.

to al Rijksmuseum di Amsterdam del 1645 raffigura il Risorto che porta una pala e indossa un cappello, dritto, non si degna di chinarsi verso Maria Maddalena, alla quale fa un gesto sobriamente autoritario. Lo stesso soggetto può ispirare in un grande artista come Rembrandt, con il passare degli anni, dipinti molto diversi.

Il dipinto qui riprodotto fu realizzato nel 1638, precedendo quindi tutte le opere – dipinti o disegni – appena citati. È anche, a nostro avviso, il più elaborato di tutti i dipinti di Rembrandt sul tema del *Noli me tangere*. La scena è stata immaginata la mattina presto. Il maestro del chiaroscuro esprime tutto il suo *savoir-faire*. Riesce a insinuare dolcemente che il sole nascente e splendente, sebbene non appaia nel dipinto, si alzi a sinistra sopra l'orizzonte e inizi a manifestarsi attraverso i suoi raggi illuminando la cima di due torri gemelle di un'immaginaria cattedrale dall'aspetto gotico che svetta nel centro di Gerusalemme. Rembrandt è davvero uno degli artisti occidentali pionieri di quello che fu poi chiamato l'orientalismo dell'arte, ma ciò non ha modificato i suoi canoni architettonici. Il sole appena spuntato illumina anche il cappello e la guancia destra di Cristo, i cespugli e l'alta parete rocciosa sopra di lui, e infine il volto di profilo di uno dei due angeli in equilibrio su un muro, il suo alter ego è comodamente seduto sulla tomba, ma nell'ombra.

Due sagome viste da dietro, nell'angolo in basso a sinistra, di cui quella di destra indossa un grande cappello e poggia la mano destra sulla staccionata del recinto, sembrano scendere le scale e andarsene: potrebbe trattarsi di due delle tre mirofore, Maddalena è rimasta presso la tomba, inginocchiata, con accanto a lei il suo vaso di aromi. Si potrebbe pensare che i due angeli sopra la tomba stessero conversando con lei quando la sensazione di una presenza dietro di lei la costringe a voltarsi. Fu allora che scoprì il Cristo-giardiniere con un grande cappello, ritto a piedi nudi su una sporgenza coperta d'erba della roccia, con una pala in mano e un coltello alla cintura. Il gesto della sua mano indica che è sorpresa. Questo dipinto è un capolavoro pittorico e una presentazione di grande talento di un incontro la cui complessità il pittore è stato abilmente in grado di suggerire.

6. Il Risorto che conforta Maria Maddalena

Fritz Hermann Carl Uhde (1848-1911) fu un pittore tedesco che si dedicò soprattutto alla pittura di genere e alla pittura religiosa, con uno stile che spaziò dal realismo all'impressionismo. Il suo percorso si svolse sostanzialmente in Germania e non fece mai un soggiorno in Italia, tappa quasi obbligata per i pittori d'oltralpe. Ammesso all'Accademia di Dresda nel 1866, la lasciò in disaccordo con lo spirito che vi regnava e divenne professore d'equitazione per un decennio. Dal 1877 fu all'Accademia di Belle Arti di Monaco, poi nel 1879 a Parigi. Il

39. Paolo Caliari detto il Veronese,
Noli me tangere, 1580 circa, olio su tela,
67 × 95 cm, Museo di pittura e scultura, Grenoble.

soggiorno in Olanda nel 1882 rappresentò il punto di svolta del suo stile pittorico: abbandonò, infatti, il chiaroscuro per convertirsi al colorismo alla francese. Nel 1890 fu nominato professore all'Accademia di Belle Arti di Monaco, dove divenne una delle figure chiave della «Secessione»[42] con Lovis Corinth. A causa della sua maniera assolutamente originale, giudicata eccessivamente *décalée* in anticipo sui tempi, le sue opere furono contestate. Effettivamente era solito rappresentare i soggetti biblici in maniera audacemente realistica, "de-idealizzandoli" e trasportandoli nell'attualità sociale della rivoluzione industriale, concretamente nella vita degli operai (contadini o minatori) della Germania nei dintorni di Lipsia, Dresda e Monaco. Non fu il solo all'epoca: Max Liebermann[43], di cui Uhde dipinse il ritratto, adottò il medesimo criterio ma Uhde si spinse più lontano.

Fritz von Uhde è uno dei rarissimi pittori a mostrare il Risorto che consola Maddalena piangente (fig. 42), e le si avvicina toccandola: siamo ben lontani dal rispetto dell'indicazione di non contatto della maggior parte dei dipinti su questo soggetto. Il pittore non inventa nulla: Maria Maddalena, dopo che Giovanni e Pietro ebbero constatato la tomba vuota ed erano tornati a casa, fu lasciata sola vicino alla tomba, in lacrime; mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro e vide due angeli vestiti di bianco che le chiesero il motivo del suo pianto: «Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto» (Gv. 20, 13). Fu in quel momento che si voltò, come si vede nel dipinto di Rembrandt, e vide Gesù in piedi pur non riconoscendolo. Gesù le disse: «Donna, perché piangi? Chi cerchi?» (Gv. 20, 15). Uhde colloca la scena lontano dalla tomba, congeda i due angeli e immagina Gesù che si avvicina a Maddalena da dietro e le tocca il braccio in modo che lei si volti e possano parlare tra loro. Nessun pittore, precedentemente, aveva osato tale disposizione. È vero che questo preciso passaggio del Vangelo di Giovanni sembra essere stato eclissato rispetto agli altri passaggi degli incontri con il Risorto il mattino di Pasqua. Maddalena in lacrime è un tema raramente frequentato. Quanto a Maddalena che, su ordine di Cristo si reca dai suoi fratelli, come il Risorto stesso chiama i suoi discepoli (Gv. 20, 18), non vi è quasi nessuna illustrazione nell'arte, a parte la miniatura, che commenteremo più avanti (fig. 48). Resta da comprendere il senso della cancellazione nella storia dell'arte di un momento importante della storia del giorno di Pasqua, raccontato peraltro esplicitamente nel Vangelo di Giovanni.

Ma Uhde dipinse anche la scena del *Noli me tangere*: questo soggetto, da lui trattato, ha approfittato della sua tendenza alla "de-idealizzazione". La sua pittura suona vera e rilassa rispetto ai tanti dipinti pesantemente codificati fin qui presentati (fig. 38). La scena si svolge molto presto la mattina (sembra quasi sia verso sera, ma è improbabile perché la sera di Pasqua Cristo è sulla

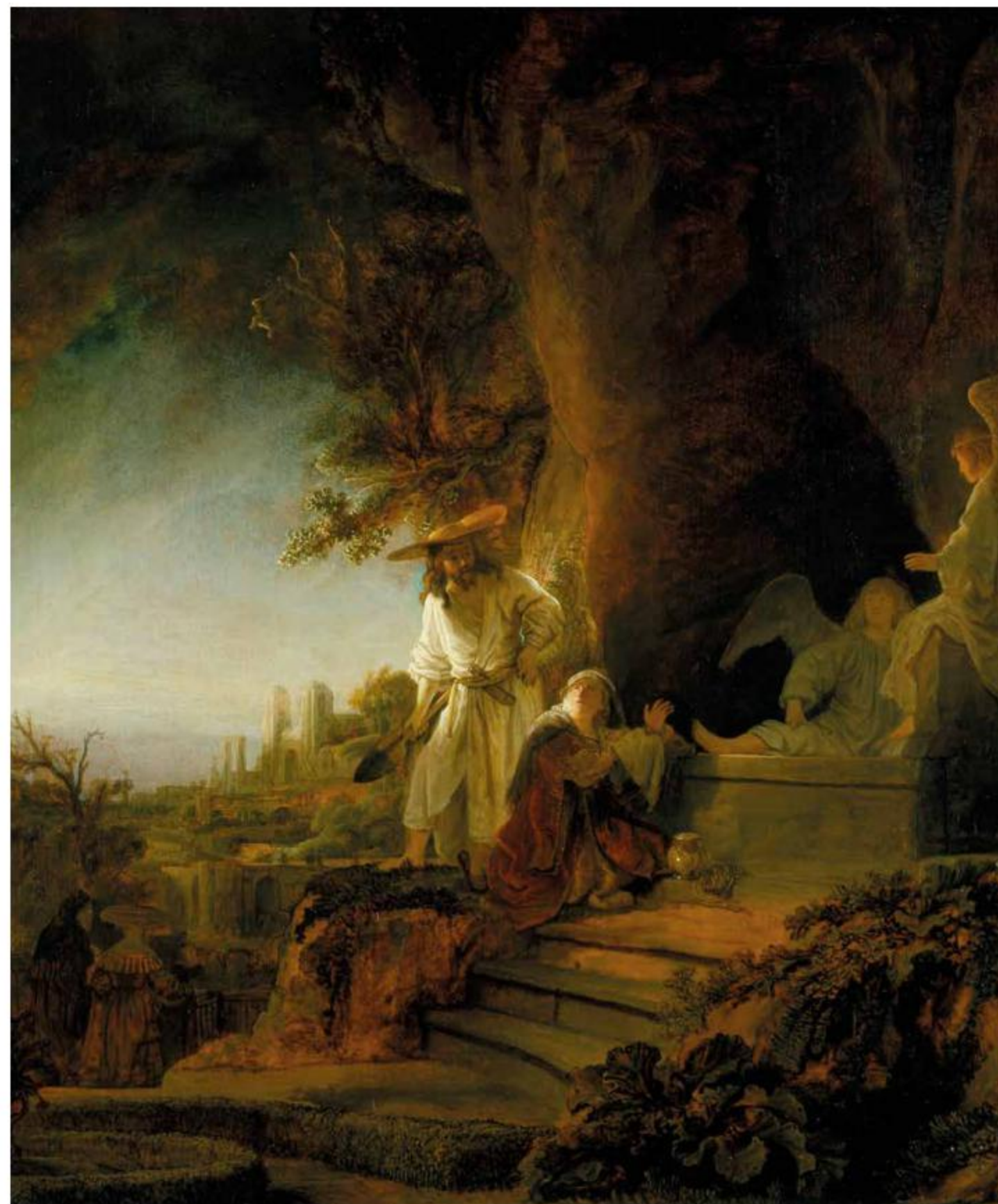
40. Jan Brueghel il Giovane, *Noli me tangere*, 1630 circa, olio su rame, 23 × 37,5 cm, collezione privata.

via di Emmaus), nei pressi di un sentiero in una conca in fondo a una serie di case contemporanee illuminate dalla luce. Cristo e Maddalena si guardano davvero negli occhi e si attengono ad atteggiamenti conformi al racconto evangelico. Il suo sguardo e il gesto delle sue mani lo implorano, ma lui le fa comprendere che deve partire. Non vi sono stigmate, né vanga o rastrello, solo un grande nimbo circolare quasi invisibile. È l'incontro tra due persone che devono separarsi, loro malgrado. Un momento doloroso, quasi patetico. Privo di qualsiasi violenza. Vigile…

Il dipinto di Albert Edelfelt del 1890 circa (fig. 44) ha come tema l'incontro tra il Risorto e la Maddalena, presentato secondo uno schema simile a quello riprodotto in tre dipinti del xv secolo (figg. 26, 27 e 28): in quelli Cristo era in marcia e dava l'impressione di non volersi far fermare da Maddalena, mentre nelle due tele che adesso presentiamo è immobile, non sembra bloccato da Maddalena che è inginocchiata, come nelle tre opere.

Albert Edelfelt (1854-1905) fu un pittore finlandese che frequentò i circoli artistici di Anversa e poi di Parigi, incontrando successivamente Jean-Léon Gérôme, Gustave Courtois, e anche Émile Zola, Alphonse Daudet e Pierre Puvis de Chavannes. Partecipò al Salon du Champ de Mars, scelta che incoraggiò altri pittori finlandesi a recarsi a Parigi. Nel dipinto di Edelfelt intitolato *Cristo e Maddalena, una leggenda finlandese*, Maddalena, vestita alla moda europea contemporanea del pittore, è fisicamente vicina a Gesù, supplice, e Gesù è costretto ad inclinare la testa per guardarla, anche a causa della pendenza del terreno e del dislivello tra loro. Lei lo supplica, unendo le mani e incrociando le dita. L'incontro avviene nei pressi di un fiume o un lago. L'artista ovviamente ha voluto trasportare la scena in un paesaggio tipico della sua terra natia. E questo spiega anche il titolo del dipinto.

François-Xavier de Boissoudy, nato nel 1966, è uno degli artisti la cui creazione si è modificata a seguito di un profondo shock spirituale[44], come l'opera di Paul Claudel ebbe una svolta imprevista dopo che questi ebbe assistito per curiosità ai vespri a Notre-Dame a Parigi il 25 dicembre 1886, giorno di Natale, o come accadde a Albert Manessier, segnato per sempre dal canto di compieta a La Trappe de Soligny nel 1943, dove si era recato per accompagnare un amico[45]. Da allora, la concezione che Boissoudy ha della propria arte fu profondamente e durevolmente trasformata: «I miei dipinti hanno un unico obiettivo: mostrare il reale aumentato dallo spirituale, che si materializza nell'emergere della luce. Questa è la mia vocazione di pittore e l'intuizione sulla quale posso costruire il mio lavoro». Nel giro di pochi anni ha costruito un corpus di opere ricche e variegate, densamente ispirate al Nuovo Testamento che hanno come peculiarità quella di rinunciare ai piaceri

41. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt,
Il Risorto e la Maddalena, 1638, olio su tavola,
61 × 49 cm, Royal Collection Trust, Londra.

42. Fritz von Uhde, *Donna, perché piangi?*, 1892-1894,
olio su tela, 109 × 80 cm, Frye Art Museum, Seattle.

43. Fritz von Uhde, *Noli me tangere*, 1894, olio su tela,
145 × 168 cm, Neue Pinakothek, Monaco di Baviera.

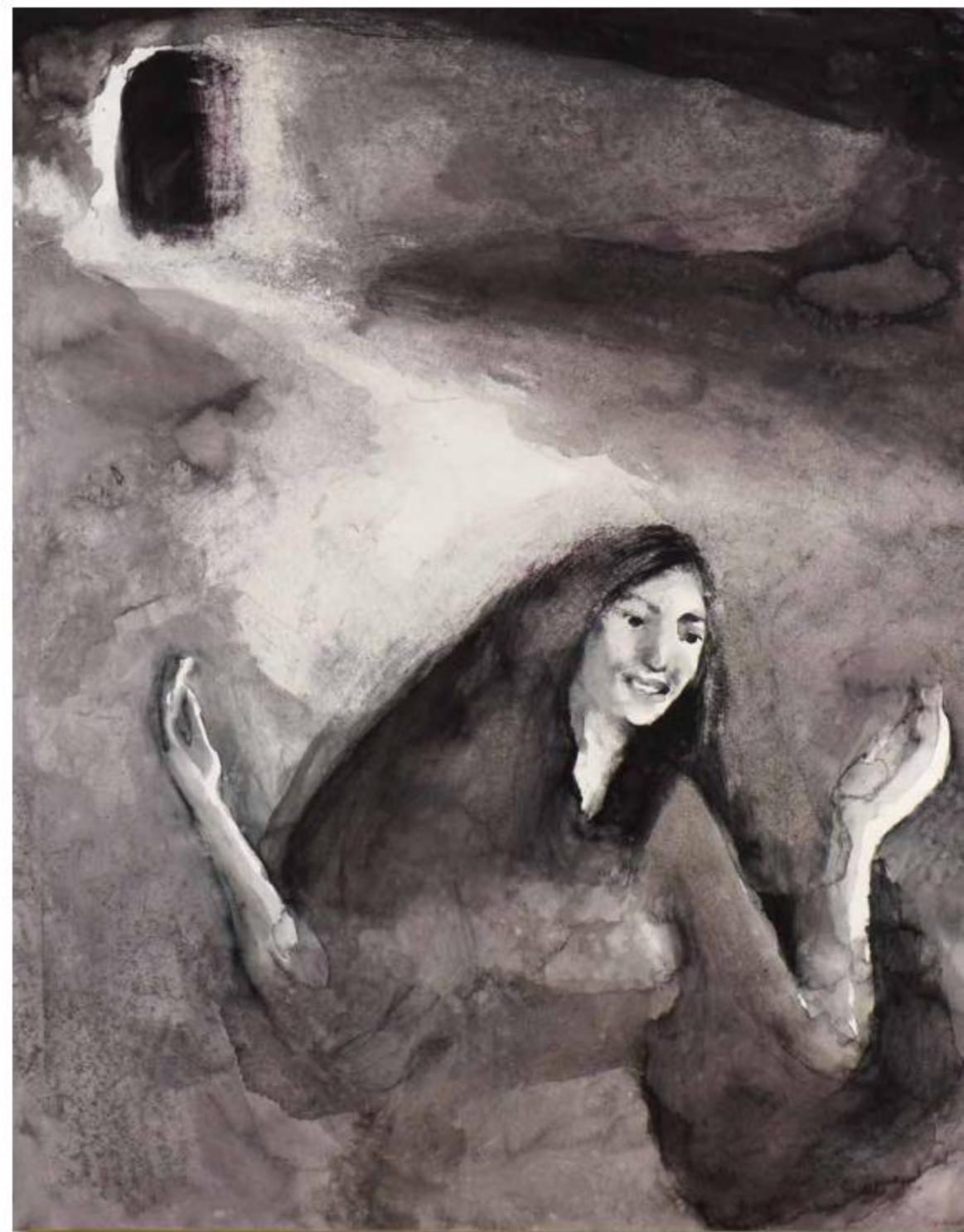
della policromia a favore di una tecnica decisamente monocromatica. Numerosi sono i suoi dipinti direttamente legati agli eventi del giorno di Pasqua raccontati nei Vangeli[46].

Nel dipinto intitolato *Donna, perché piangi?* (fig. 45) si può intuire la scena del *Noli me tangere*. Presenta l'incontro tra Gesù e Maddalena il mattino di Pasqua con sconcertante semplicità, un *hapax* nella storia di questo soggetto. Gesù le si avvicina, dopo che Maria è uscita dal sepolcro vuoto. Il loro incontro è commovente per sobrietà e contrasta con i gesti spesso sofisticati che gli artisti dei secoli passati hanno prestato loro: le braccia si aprono, come i loro cuori, non vi sono gesti di protezione, né prostrazione, e ancor meno tentativi di trattenerlo.

Boissoudy ha anche osato rappresentare Maddalena esultante (fig. 46): è uscita dal sepolcro, ha capito, non importa se sia stata sufficiente l'assenza del corpo di Cristo o se un angelo abbia dovuto confermargliela, perché lei ora sa che Cristo è risorto. Nella storia dell'arte, Maddalena che esulta per tale scoperta è curiosamente un tema molto raro. La immaginiamo mentre sta correndo verso la casa dove erano rinchiusi gli apostoli per dare loro la notizia, come ci incoraggia a pensarlo un brano del Vangelo di Matteo (Mt. 28, 7-8) e una miniatura (fig. 48). Maria Maddalena è visibilmente felice, abbagliata da una presenza invisibile, eppure certa: ha le braccia alzate come quelle di un sacerdote che celebra l'Eucaristia, impegnato nell'azione di ringraziamento all'altare.

44. Albert Edelfelt, *Cristo e Maddalena, una leggenda finlandese*, 1890, 41 × 32 cm, Ateneum, Helsinki.

Alle pagine seguenti:
45. François-Xavier de Boissoudy, *Donna, perché piangi?*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 100 × 125 cm, collezione privata.

46. François-Xavier de Boissoudy, *La Maddalena che torna indietro dalla tomba vuota*, 2015, inchiostro acquarellato su carta, 125 × 100 cm, collezione privata.

TERZA PARTE

L'ANNUNCIO DELLA RISURREZIONE AGLI APOSTOLI

47. *Due mirofore vanno ad annunciare agli apostoli che Cristo è risorto*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo, particolare della fig. 49.

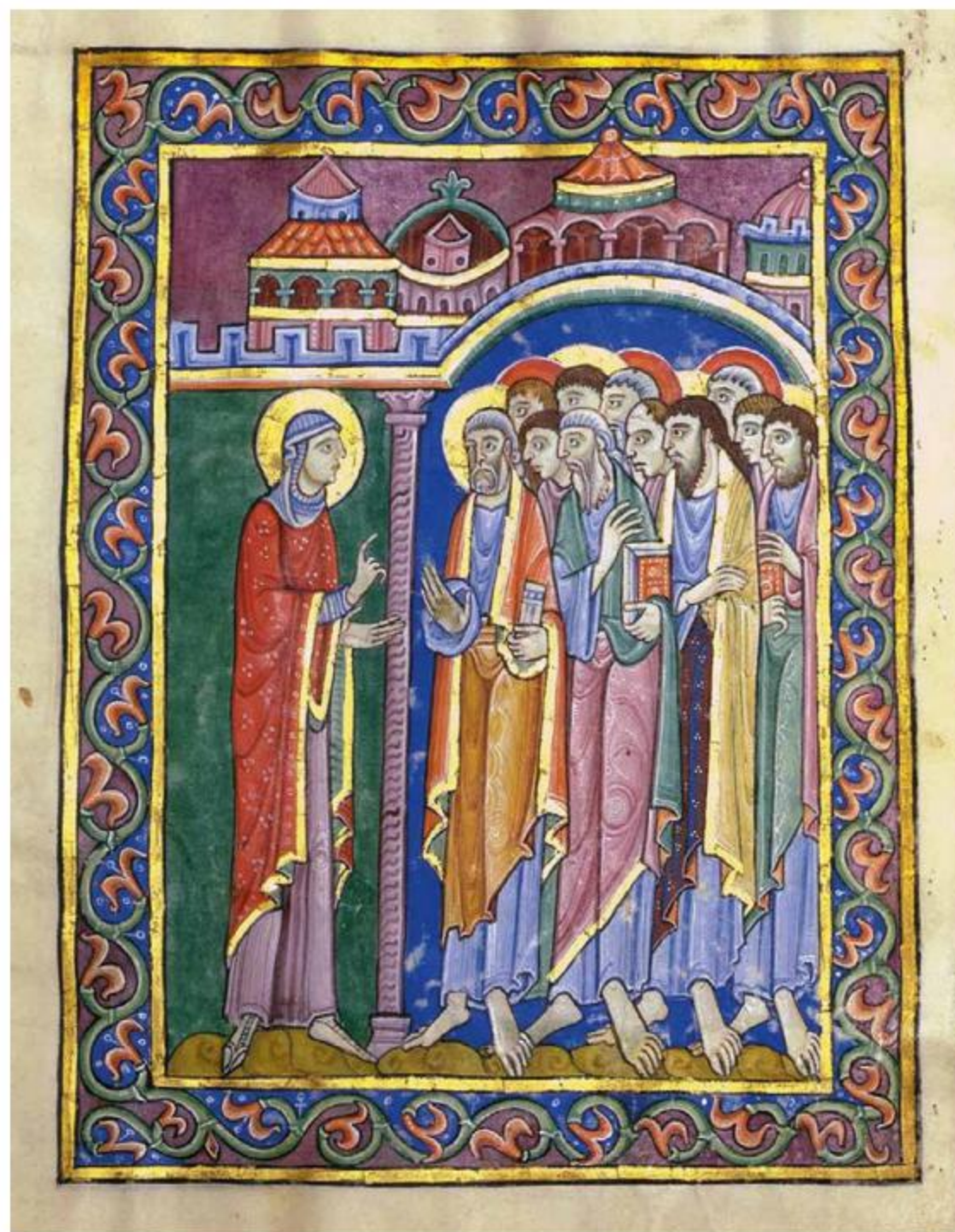
1. Maria Maddalena, Apostola degli Apostoli

Il famoso incontro tra il Risorto e Maddalena, durante il quale Egli la prega di non toccarlo, di non trattenerlo, «perché non sono ancora salito al Padre mio» (Gv. 20, 17), si conclude con l'esortazione di Cristo: «Va' dai miei fratelli e di' loro: "Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro"». Ella obbedì, come conferma il racconto giovanneo: agli Apostoli annunciò di aver visto il Signore e riferì loro quanto il Risorto le aveva detto (Gv. 20, 18). Il seguito del racconto di questo vangelo però salta direttamente da questo episodio, che molto probabilmente accadde presto il mattino, a quello che successe alla fine della giornata: «La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!"» (Gv. 20, 19). Torneremo su questo incontro, ma prima ci concentriamo sulla visita di Maddalena ai discepoli. Ebbe difficoltà a farsi aprire le porte? Come fu ricevuta la sua testimonianza? È strano che non si dica nulla della reazione degli apostoli, di come abbiano compreso e registrato il messaggio di colei alla quale la tradizione ben presto conferirà il magnifico titolo di "Apostola degli Apostoli".

Altrettanto strano è il fatto che le immagini, nella storia dell'arte cristiana, della visita di Maria Maddalena agli apostoli siano estremamente rare. Fa eccezione la miniatura del *Salterio Albani* (fig. 48). Questo sontuoso manoscritto di 422 pagine, con 46 miniature a piena pagina (di cui 40 dedicate alla vita di Cristo, 18 × 14 cm ciascuna) e 214 iniziali istoriate, fu commissionato da Geoffroy di Gorham, abate dell'Abbazia di Saint-Albans nell'Hertfordshire, in Inghilterra e in seguito appartenuto a Christina di Markyate. La miniatura che ci riguarda rappresenta Maria Maddalena di fronte al gruppo compatto degli apostoli, che non danno affatto l'impressione di accoglierla con gioia; sono undici e questo lascia supporre che Tommaso, in quel momento, fosse tra loro, altrimenti avrebbero dovuto essere solo dieci dato che Giuda non era ancora stato sostituito da Mattia (Atti 1, 15-26). Sembrano preoccupati di stare raggruppati per resistere all'unanimità a ciò che ella annuncia. Maddalena è in piedi, li guarda negli occhi – lo raccontano le sue mani – benché la convenzione dell'epoca sia di raffigurare anche gli oratori con la bocca chiusa. Sul retro del foglio precedente è raffigurata a pagina intera la visita delle tre mirofore al sepolcro, accolte da un angelo. Maria Maddalena era una di loro, e la successione delle due pagine miniate suggerisce chiaramente il legame di causa ed effetto tra i due eventi.

2. Le mirofore di fronte agli Undici

Un altro affresco, su questo insolito tema degli apostoli avvertiti dalle sante donne che la tomba è vuota e che Cristo è risorto, fa par-

48. *Maddalena apostola degli apostoli*, miniatura del *Salterio Albani*, f. 51, 1123-1135 circa, Biblioteca della cattedrale di San Godehard, Hildesheim.

te della meravigliosa decorazione murale della chiesa del monastero di Visoki-Dečani di cui abbiamo già parlato (figg. 7a e b): raffigura le due mirofore che hanno parlato con il Risorto mentre si recano senza indugio dagli Apostoli per annunciare loro la notizia, un'ottima notizia (fig. 49). Sono appena arrivate, sono in piedi e nimbate, vicino agli apostoli che, invece di essere mostrati rinchiusi nel Cenacolo con tutte le porte chiuse, vengono raffigurati in maniera sorprendente, seduti a terra nel paesaggio roccioso; formano un gruppo tanto compatto quanto inerte, paragonabile da questo punto di vista alla folla ingloriosa di soldati accanto al sepolcro (fig. 27). Osservandoli così immobili si potrebbe concludere che, se avessero creduto anche solo un po' a quello che dicevano loro le sante donne, si sarebbero alzati, se non altro per incoraggiarle a continuare e condividere la loro emozione. E poiché non si degnano di alzarsi e rimangono ostinatamente seduti, è giusto concludere che sono ancora murati nel dubbio e nella fatica. Alcuni di loro sembrano credere che la testimonianza delle donne, in ogni caso, non abbia alcun valore...

3. Pietro e Giovanni al sepolcro

Bisogna attendere la fine del XIX secolo, nella storia dell'arte cristiana, perché si trovi un artista che ritenne utile rappresentare due degli undici apostoli recarsi alla tomba per sciogliere il dubbio rispetto alle parole che Maddalena aveva annunciato loro (fig. 50).

Eugène Burnand (1850-1921) nacque a Moudon, nel cantone di Vaud della Svizzera francese, in una famiglia protestante calvinista. Suo padre, ispettore forestale e pittore nel tempo libero, inventò il fucile Prélaz-Burnand e gli fu richiesto di introdurlo nell'esercito toscano, occasione che permise alla famiglia di soggiornare a Firenze. Questo viaggio favorì il sorgere della vocazione pittorica di Eugène. Si recò a Parigi nel 1872 e lavorò nello studio di Jean-Léon Gérôme alla Scuola Nazionale Superiore di Belle Arti, si trasferì a Versailles presso una famiglia di scrittori protestanti originari di Neuchâtel: il padre e i suoi cinque figli avevano illustrato svariate volte la Bibbia. Ne sposò l'unica figlia, l'acquarellista Julia Girardet, con la quale ebbe nove figli. Molto creativo, fu presto sollecitato da svariate committenze. Espose a New York nel 1886 e gli fu conferito il titolo di Presidente della Commissione svizzera delle Belle Arti all'Esposizione Universale di Belle Arti a Parigi nel 1889 e, per il suo lavoro, fu premiato con una medaglia d'oro di prima classe. Burnand illustrò le opere di Alphonse Daudet (*Racconti scelti*) e Urbain Olivier[47]. Ma fu prima di tutto un pittore della natura. Il suo lavoro include una notevole quantità di paesaggi svizzeri, con le montagne innevate, i pascoli e le case coloniche, è ricco di scene rurali con gli animali, isolati o in branco, ma anche di molte persone dipinte all'aria aperta come *Le Paysan* (1894). Fu influenzato in particolare da Jean-François Millet e Gustave Courbet. Burnand fu anche un ritrattista molto quotato. Solo dopo la fine

49. *Due mirofore vanno ad annunciare agli apostoli che Cristo è risorto*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

del secolo una parte significativa del suo lavoro si ispirò alla sua fede religiosa e fu animata dal desiderio di evangelizzare l'arte, in particolare attraverso l'illustrazione delle parabole (*Il ritorno del figliol prodigo*[48], 1900). Oltre a numerosi dipinti (*La preghiera sacerdotale*, 1900-1901; *Via Dolorosa*, 1904; *Sabato Santo*[49], 1907-1908), realizzò anche delle vetrate (*Il discorso della montagna*, 1911 nella chiesa riformata di Herzogenbuchsee, vicino a Basilea).

Un giornale militante protestante sollevò la questione nel 1898: «Il protestantesimo è incompatibile con l'arte?». Burnand, invitato a partecipare al dibattito, in sostanza rispose che il protestantesimo è semplicemente il cristianesimo in tutta la sua purezza; e in linea di principio è in grado di dare all'arte ciò che gli manca di più: alta ispirazione, sincerità, emozione persuasiva. Ne diede prova realizzando *I Discepoli Pietro e Giovanni corrono al sepolcro la mattina della risurrezione*, che ebbe e gode ancora di un favore eccezionale tra i cattolici e più in generale nei circoli artistici. Questo dipinto riscosse un enorme successo al Salon della Società Nazionale di Belle Arti nel 1898 e fu successivamente acquisito dallo Stato francese per il Museo del Lussemburgo.

Per interpretarlo in modo rigoroso, bisogna prendere consapevolezza dell'assenza paradossale di qualsiasi motivo iconografico specificamente religioso in questa pittura e ricordare che appartiene al periodo di passaggio quando l'artista transitò dalla fase più

50. Eugène Burnand, *I Discepoli Pietro e Giovanni corrono al sepolcro la mattina della Risurrezione*, 1898, olio su tela, 82 × 134 cm, Museo d'Orsay, Parigi.

"naturalista" alla pittura risolutamente religiosa. In ogni caso appartiene alla categoria di opere che, in modo simile alla tela delle *Mirofore* di Bouguereau, evocano la Risurrezione attraverso un'assenza, senza mostrare il Risorto o il suo modo di uscire dalla tomba, per dimostrare che ha attraversato e vinto la morte. Il tratto geniale di questo lavoro è quello di essere riuscito a rendere tale suggestione in modo convincente, e anche contagioso, trasmettendo quella sorta di specie di febbre che percorse i due discepoli, concentrandosi sulla loro corsa e astenendosi dal rappresentare la tomba, le pietre che rotolano e le bende. Allertati da Maria Maddalena dell'assenza del corpo di Gesù, Pietro e Giovanni furono attraversati dalla speranza folle che il Maestro fosse ancora vivo, senza riuscire ancora a crederci pienamente. «Se questo potesse essere vero!», sembrano dire i volti e le sagome tese verso la meta. Anche se Giovanni, più giovane di Pietro, arrivò prima alla tomba come narra il Vangelo di Giovanni (Gv. 20, 3-4), è piuttosto quanto accomuna i due apostoli che ha catturato l'attenzione di Burnand, e non ciò che li distingue. L'impazienza di uscire dal dubbio. La speranza li fa correre. Permette loro di credere, mentre non c'è ancora nulla da vedere.

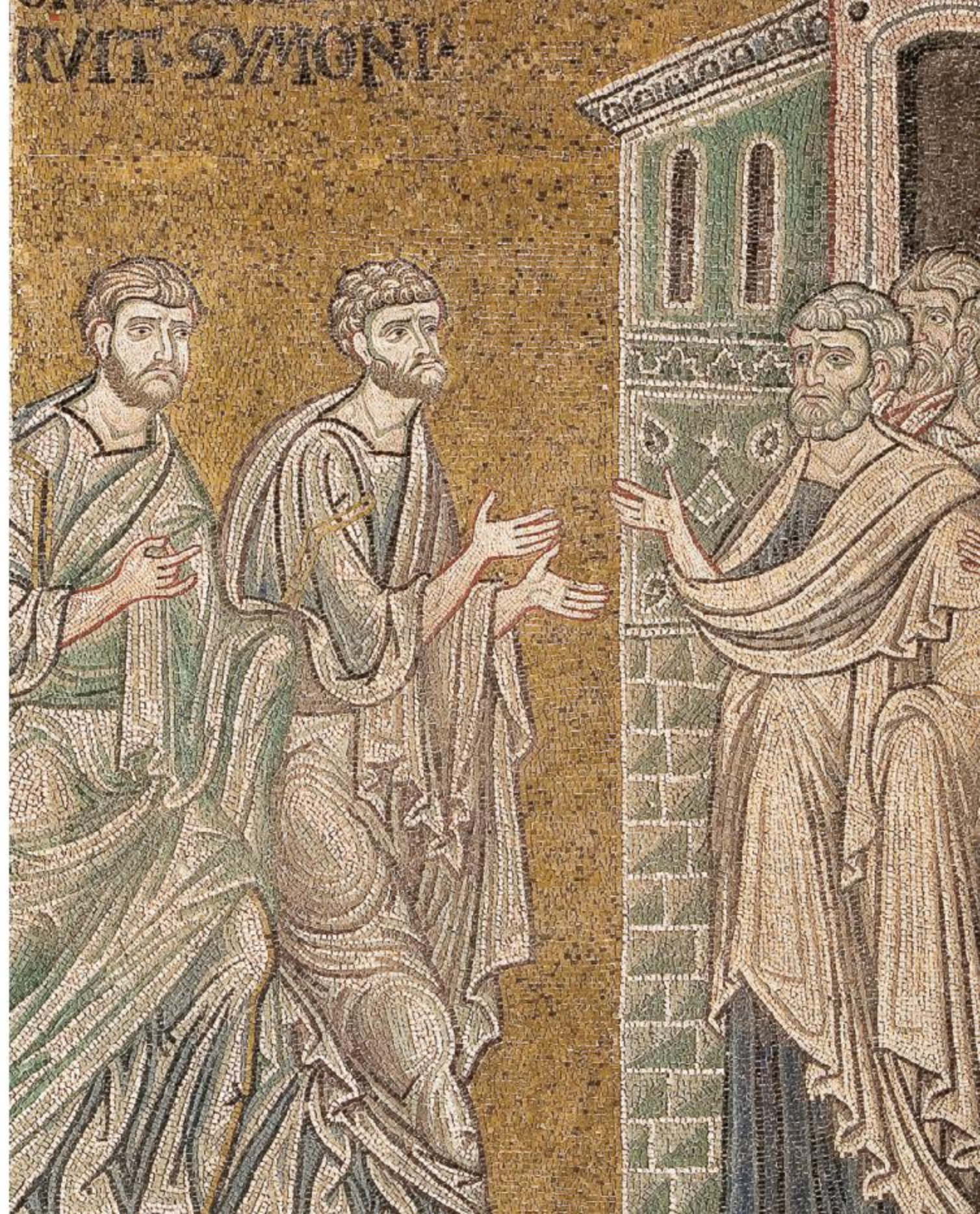
Del pittore François-Xavier de Boissoudy, abbiamo già riprodotto due opere (fig. 45 e 46). Eccone una terza (fig. 51), che fornisce un'ulteriore prova che la sua opera testimonia una profonda attenzione ai racconti biblici e a ciò che si esprime attraverso di essi della trascendenza come della vicinanza di Dio.

Giovanni, più giovane di Pietro, corse più veloce di quest'ultimo e fu il primo a raggiungere la tomba. Tuttavia, fece entrare Pietro e lo seguì, come specifica il Vangelo di Giovanni (Gv. 20, 3-8). Ma Pietro è raffigurato ancora nell'atto di ispezionare le lenzuola, di interrogarsi di fronte a esse e di cercare di capire, mentre Giovanni, decisamente più veloce in tutto, alza le braccia, si inginocchia ed esulta: ha capito cosa significano quelle lenzuola e la tomba vuota. Le sue braccia cantano, come poco prima, sotto il pennello dello stesso pittore (figg. 17 e 46), quelle di Maria Maddalena.

51. François-Xavier de Boissoudy, *Ha visto e ha creduto*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 125 × 125 cm, collezione privata.

QUARTA PARTE

L'ESPERIENZA DEI DISCEPOLI DI EMMAUS

52. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale, particolare della fig. 65.

1. I discepoli in viaggio con uno sconosciuto

Cosa accadde tra la fine della mattina di Pasqua – quando probabilmente Pietro e Giovanni, di ritorno dal sepolcro si rinchiusero con gli altri apostoli, aprendo solo la loro porta a Maddalena, sola o accompagnata da una mirofora (figg. 47-49) quando si recò a dir loro che aveva visto il Risorto e gli aveva parlato – e la fine del pomeriggio dello stesso giorno, quando possiamo supporre che fu allora che Gesù raggiunse i due discepoli che si stavano recando sulla strada da Gerusalemme a Emmaus, come apprendiamo dal capitolo 16 del Vangelo di Marco (vv. 12-13) e dal capitolo 24 di quello di Luca (Lc. 13-35)? I vangeli non dicono nulla al riguardo. Cosa hanno fatto nell'intervallo tra i due momenti le sante donne? Dov'è andata Maria Maddalena? Cristo stesso fu invitato a pranzo? Domande che forse faranno sorridere, e possono essere definite candide o addirittura sciocche, ma alle quali affidiamo la missione di far prendere coscienza che lo svolgimento del giorno di Pasqua, decisivo tra tutti per la storia della fede e dell'umanità, rimane misterioso.

È nell'incontro tra Gesù e coloro che la storia ha deciso di chiamare "i discepoli di Emmaus", dal nome della loro destinazione quel giorno, – di uno dei due si dice il nome, Cleopa o Cleofa, mentre del secondo l'identità non è certa[50] – che fu ristabilito il

53. *Gesù cammina con i due discepoli verso Emmaus*, 561 circa, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna.

filo della storia delle testimonianze sull'incontro con il Risorto nel giorno di Pasqua. A differenza di altre apparizioni pasquali di Cristo che sono state riportate nei dettagli da più di un Vangelo, questo incontro è raccontato solo dal Vangelo secondo Luca (Lc. 24, 13-35). L'evangelista Marco vi allude: «Dopo ciò, apparve a due di loro sotto altro aspetto, mentre erano in cammino verso la campagna. Anch'essi ritornarono ad annunziarlo agli altri; ma neanche a loro vollero credere» (Mc 16, 12-13). Gli altri due Vangeli non ne parlano.

Sulle circostanze e sui destinatari di questa apparizione non vi è modo di accordarsi. Anche l'ubicazione del villaggio di Emmaus, da cui si può presumere che uno dei due discepoli provenga, è oggetto di discussione[51]. Dobbiamo accontentarci dell'indicazione fornita dall'evangelista, ovvero che questo villaggio si trovava «a due ore di cammino da Gerusalemme» (Lc. 24, 13), quindi a una decina di chilometri dalla città. Alcuni villaggi oggi, come Abu Gosh, dove si trova un monastero secolare che da pochi decenni confina con la più grande moschea di Israele, rivendicano di essere la biblica Emmaus del tempo di Gesù[52].

Più che l'identità dei discepoli, più del viaggio quella sera, è il loro viaggio spirituale che conta. «Il Maestro camminava con loro, e lui stesso era il loro cammino» (Sant'Agostino). Diverse annotazioni suggeriscono il loro stato di profondo scoraggiamento. Quando Gesù si unisce a loro e chiede loro l'argomento della loro discussione «"Che sono questi discorsi che state facendo fra voi durante il cammino?", i due si fermarono, col volto triste» (Lc. 24, 17). In seguito, nel terminare il racconto degli eventi a questo sconosciuto che sembra ignorare tutto ciò che è appena accaduto a Gerusalemme (Gesù ha interpretato l'ingenuo e sembra con successo), questi aggiunsero: «Noi speravamo che fosse lui a liberare Israele» (Lc. 24, 21).

Questo episodio ha avuto un'eco varia e duratura nella storia dell'arte, in Oriente e in Occidente, ma soprattutto dal Cinquecento ai giorni nostri nell'arte occidentale. Il mosaico della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (fig. 53) è una delle prime rappresentazioni ispirate alla storia di Luca e mostra Gesù che si è unito ai due discepoli e parla con loro di se stesso ma senza che i discepoli abbiano ancora identificato l'identità di colui che si è unito a loro. Il mosaicista permette allo spettatore di identificare facilmente colui che i due discepoli considerano solo un estraneo che sembra non essere a conoscenza di quanto accaduto precedentemente a Gerusalemme. E ci si sarebbe potuti aspettare di vederli più amareggiati di come appaiono qui. Quello di destra non sembra allegro, ma sembra meno depresso di quanto ci si aspetterebbe dopo aver letto il racconto lucano.

Le opere d'arte che ritraggono Gesù che cammina verso Emmaus accompagnato dai due discepoli talvolta lo mostrano in testa, come nel bassorilievo del chiostro della chiesa benedettina di Santo Domingo de Silos (fig. 54). È qui vestito come un pellegrino, con la

54. *Cristo e i due discepoli che vanno a Emmaus*,
XII secolo, rilievo in pietra, 42 × 31,7 cm,
abbazia benedettina di Santo Domingo de Silos, Burgos.

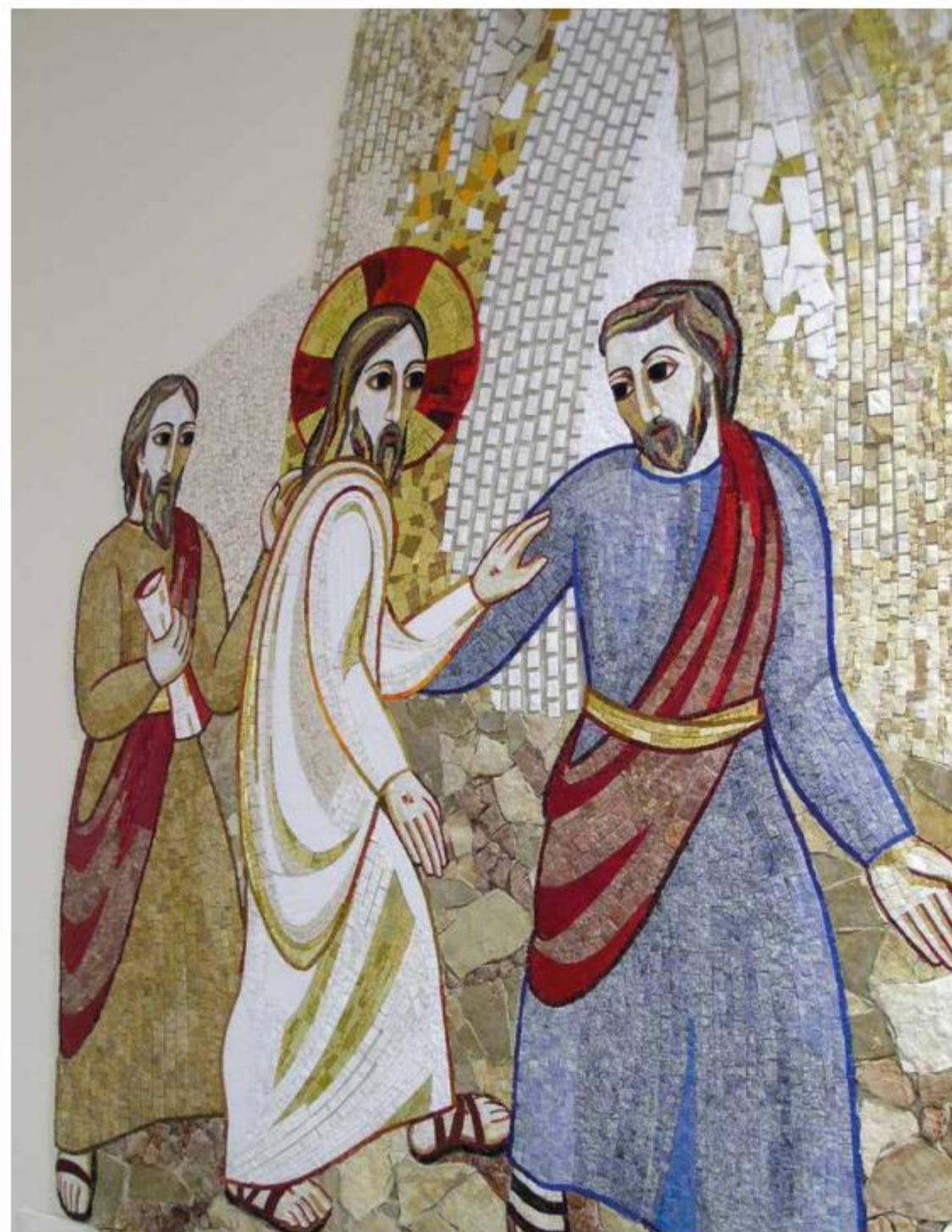
borsa con le insegne e sulla testa un cappello da pellegrino che sembra recarsi a Santiago de Compostela: il cammino verso Emmaus è uno dei rarissimi soggetti, con il *Noli me tangere*, dove gli artisti hanno talvolta posto un cappello sulla testa di Cristo[53]. È sorprendente che nessuno dei tre marciatori, in questo rilievo, indossi sandali. La marcia verso Emmaus precede il momento fotografato nel mosaico di Marco Ivan Rupnik (un artista che ritroveremo più avanti, fig. 71), nella Cappella della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti in Vaticano (fig. 55), ossia il momento nel quale Cristo sembra allontanarsi e i discepoli lo pregano di restare con loro (Lc. 24, 28-29).

Molti altri artisti, di ogni epoca, hanno preferito collocare Cristo tra i due discepoli, come nel riquadro musivo di Sant'Apollinare Nuovo (fig. 53), ma la pittura occidentale post-rinascimentale, che nel frattempo si era convertita con gioia alla pittura di paesaggi[54], amò rappresentare i tre marciatori di spalle, come se lo spettatore fosse invitato a seguirli e a osservare i gesti di Cristo che si rivolge ai suoi due interlocutori. Così nel dipinto *La marcia verso Emmaus* (fig. 56), realizzato nel 1877 da Robert Zünd, pittore svizzero tedesco (1826-1909) – grande specialista nella pittura di paesaggi verdeggianti di paesi europei temperati e ben dotati di piante di ogni tipo, boschetti, campi di grano, foreste, strade sterrate e rive di laghi –, colloca il gruppo di escursionisti in un paesaggio sontuoso e ben studiato che ricorda ben poco quello palestinese. In definitiva il viaggio verso Emmaus appare come il pretesto per l'artista di fornire la prova della sua abilità nella resa pittorica dei paesaggi. L'ansia che traspare dal racconto di Luca è sostituita da una passeggiata piena di charme, in un paesaggio da sogno.

Arcabas è il nome o almeno la firma dell'artista Jean-Marie Pirot (1926-2018), pittore originario della Lorena, che ha dedicato tutta la sua attività artistica all'alleanza tra la bellezza e il messaggio cristiano. È conosciuto per la chiesa di Saint-Hugues in Chartreuse, villaggio della catena montuosa a nord di Grenoble, dipinta su richiesta ecclesiastica tra il 1952 e il 1984, divenuta "Museo dipartimentale", con possibilità di celebrazione cultuale, che cointiene un totale di 110 opere dell'artista (dipinti, vetrate, sculture)[55].

Arcabas realizzò un ciclo eccezionale di sette tele sul soggetto qui trattato, dipinto tra il novembre 1993 e il maggio 1994. Furono realizzate per essere esposte nella Cappella della Resurrezione della Comunità Pitturello a Torre de' Roveri nella provincia di Bergamo in Italia, comunità nella quale Arcabas era amico del prete che ne era responsabile, don Emilio Brozzoni. Il pittore loreno tornò instancabilmente sul tema di Emmaus e vi sono più di trenta dipinti, studi e schizzi firmati da lui, che sono come tante tessere che formano il ciclo.

In *Sulla strada* (fig. 57), alcuni raggi obliqui di sole in declino si infiltrano tra le

55. Marko Ivan Rupnik, *Gesù e i discepoli di Emmaus sulla strada*, 2005, Cappella della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti, Vaticano.

gambe del discepolo a destra. I due discepoli sono, per così dire, nel loro mondo, assorbiti dal trauma che la crocifissione di Gesù ha inflitto loro al punto che la loro attenzione è interamente concentrata a esprimere il loro scoraggiamento, come racconta Luca e non vedono veramente colui che si è unito a loro: solo quando avranno raggiunto Emmaus, al momento della rottura e della benedizione del pane, i loro occhi si apriranno.

2. I discepoli a tavola con Cristo

Riteniamo opportuno ricordare due delle opere più famose di Rembrandt su questo preciso argomento, di cui si è occupato più volte, prima fra tutte il famosissimo dipinto del Louvre (fig. 58), del 1648, di una semplicità disarmante, incentrato sul momento in cui Cristo spezza il pane per condividerlo, e la *Cena in Emmaus* (fig. 59), un piccolo olio su carta incollata su legno datato a vent'anni prima, nel 1629, opera giovanile tra le migliori dell'artista, conservata al Museo Jacquemart-André di Parigi. In quest'ultima opera spicca sullo sfondo una persona impegnata probabilmente a preparare o lavare i piatti in cucina e, a destra, Cristo inclinato leggermente all'indietro, illuminato da una fonte di luce invisibile ma che ne fa risaltare il profilo, mentre il discepolo che è a tavola, stupito, indietreggia e l'altro, dopo essersi rapidamente levato dal proprio posto ribaltando la sedia, cade ai piedi di Gesù, si vede a malapena la sua sagoma nell'ombra.

L'atteggiamento dei tre ospiti fa intuire che si tratta proprio del momento dello spezzare il pane,

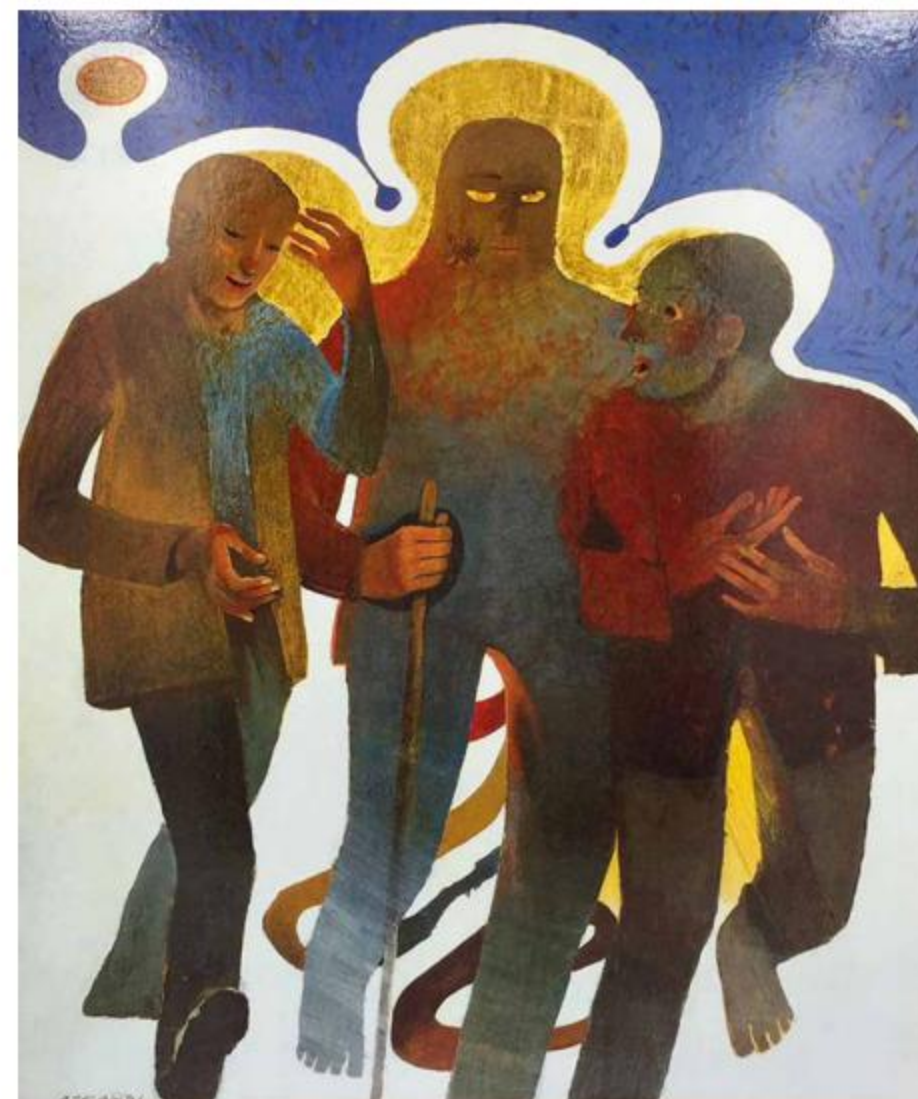
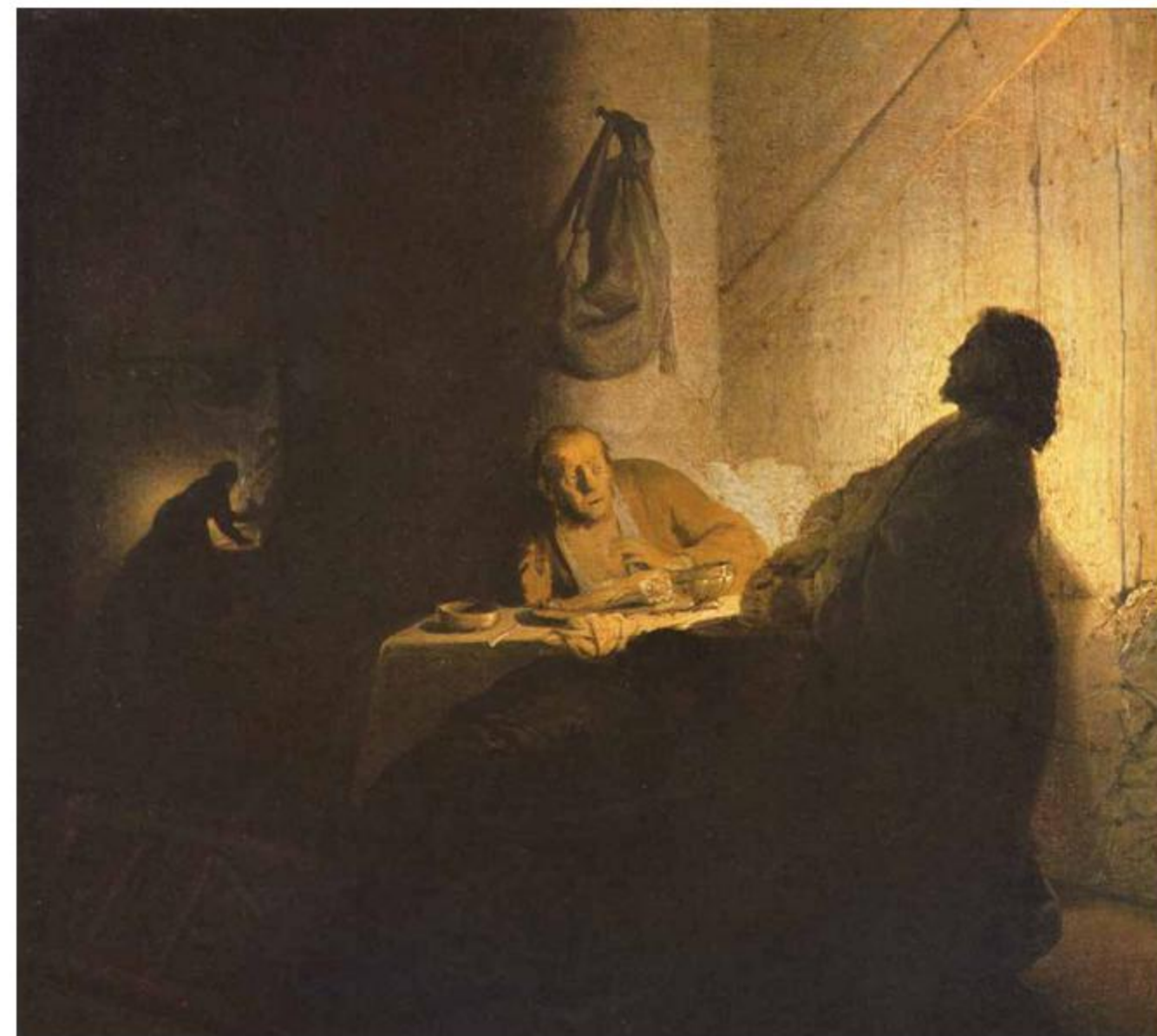
56. Robert Zünd, *La marcia verso Emmaus*,
1877 circa, olio su tela, 10 × 13,5 cm, collezione privata.

quando Gesù, poco prima di scomparire dai loro occhi, rivela loro la sua identità con tale gesto (Lc. 24, 13): lo confermano entrambe le mani e il pezzo di pane che sta spezzando, che sono finalmente chiaramente visibili. Quest'opera fu esposta nel 2019 alla Pinacoteca di Brera accanto a *L'ultima cena in Emmaus* di Caravaggio (fig. 60), un grande dipinto datato 1601, che presenta al contrario il volto di Cristo in piena luce, benedicendo il pasto, o il pane proprio davanti a lui, alla presenza dell'albergatore in piedi, che lo osserva attentamente, e dei due discepoli che esprimono la loro sorpresa.

Il racconto di Luca suggerisce che è ormai calata la sera quando Cristo e i due discepoli con i quali camminava arrivarono a Emmaus e questo spiega la presenza di un candelabro nel dipinto di Arcabas (fig. 61), con le candele tremolanti nel luogo in cui condivisero il pasto. In questa scena regna l'armonia tra i tre protagonisti, qui raffigurati come tre giovani mentre spesso furono dipinti anziani in molti altri dipinti dello stesso soggetto. Laddove Rembrandt gioca con gli effetti del chiaroscuro, Arcabas non ha mai smesso di usare colori audaci e la sua arte rifugge le ombre. Cristo, al centro, è raccolto e concentrato nel momento preciso in cui sta per benedire il pane, ad occhi chiusi, scelta rara nella storia dell'arte cristiana[56]. La solennità del momento non ha congedato la semplicità dei gesti familiari, come versarsi un bicchiere di vino da una bottiglia di rosso afferrata senza tante cerimonie, gesto certo non comune nell'iconografia religiosa. Questo dipinto è uno dei più riusciti e rilassanti dell'intera opera di Arcabas.

3. La scomparsa del Risorto

Ecco nuovamente Rembrandt, un disegno a penna e pennello degli anni 1648-49 (fig. 63), che racconta la sorpresa dei due pellegrini per l'improvvisa scomparsa di Cristo, secondo il racconto di Luca: «Quando fu a tavola con loro, prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista» (Lc. 24, 30-31). Rembrandt ha tentato di mostrare questo fine nella visibilità e nella sorpresa dei due pellegrini… e ci sembra ci sia veramente riuscito[57]. Arcabas procedette diversamente, evocando la scomparsa eliminando Cristo, e la sorpresa di uno dei discepoli è evocata dal particolare della sedia ribaltata (fig. 62), che potrebbe aver preso in prestito da Rembrandt (cfr. fig. 59). Il discepolo che occupava tale posto è stupito dall'improvvisa scomparsa di Cristo. La tela è priva della presenza di Cristo, sia letteralmente che figurativamente. Per suggerirne la scomparsa, Arcabas ha quindi scelto un uso originale del motivo del luogo vuoto: non ha immaginato un posto senza occupante, come fecero Rembrandt, Troost o Forain, tra gli altri, ma ha fatto ricorso a un effetto di inquadratura, attirando l'attenzione su questo posto lasciato vuoto da Cristo che è nascosto. Da quel momento in poi, tutto accade come se il centro della tela, fissato intensamente dai discepoli, fosse ormai all'esterno di essa.

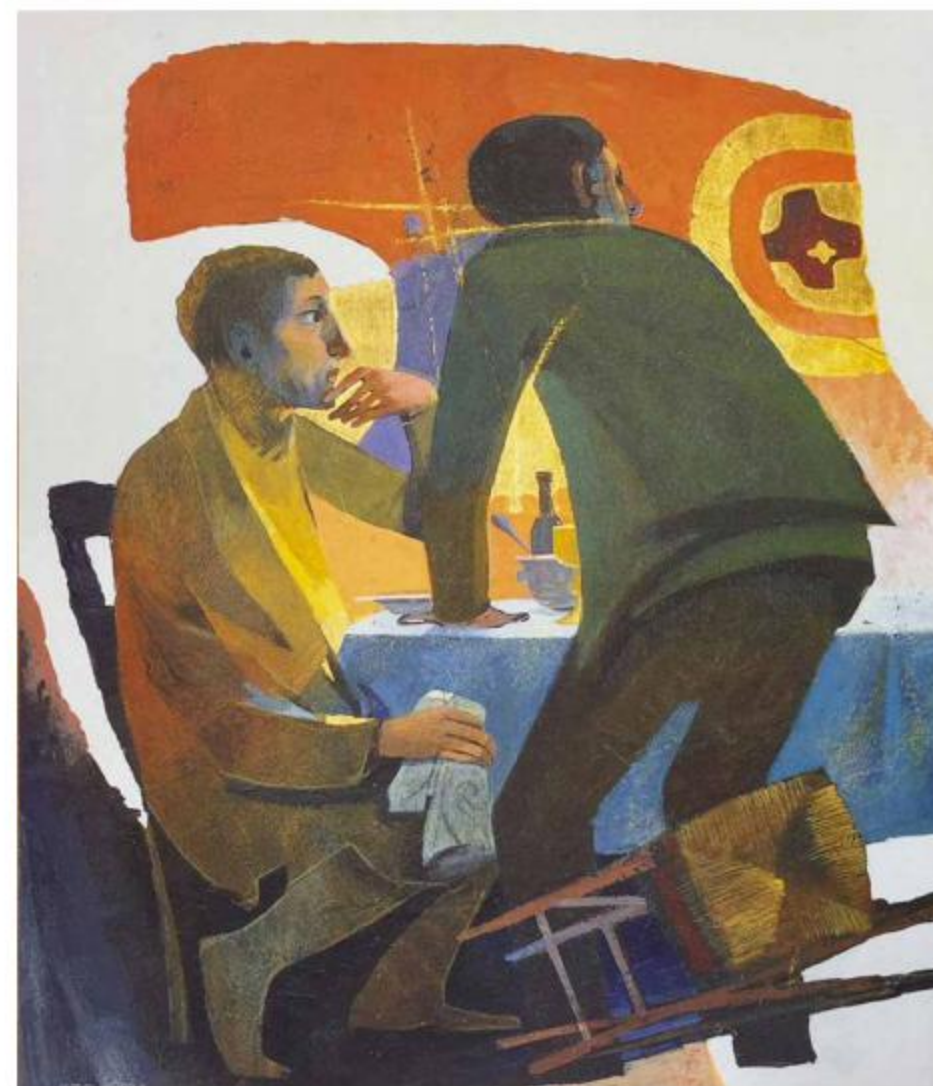
57. Arcabas, *Sulla strada*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri.

58. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt,
L'ultima Cena in Emmaus, 1648, olio su tavola,
68 × 65 cm, Museo del Louvre, Parigi.

59. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt,
L'ultima Cena in Emmaus, 1629, olio su carta incollata
su legno, 39 × 42 cm, Musée Jacquemart-André, Parigi.

Alle pagine seguenti:
60. Michelangelo Merisi da Caravaggio,
L'ultima Cena in Emmaus, 1601, olio su tela,
129 × 195 cm, National Gallery, Londra.

4. I due discepoli di Emmaus dagli Undici

Il racconto dell'episodio dei Discepoli di Emmaus iscritto nei mosaici della cattedrale di Monreale si conclude in modo originale. Un primo mosaico (fig. 64) rappresenta la scomparsa o l'immediato "post-scomparsa" di Cristo una volta che ebbe benedetto, spezzato e condiviso il pane: «Sparì dalla loro vista», e Luca prosegue con le riflessioni che i due discepoli si scambiarono, «Non ci ardeva forse il cuore nel petto mentre conversava con noi lungo il cammino, quando ci spiegava le Scritture?» (Lc. 24, 32, versetto parzialmente trascritto in maiuscolo, in latino e con abbreviazioni sopra la scena).

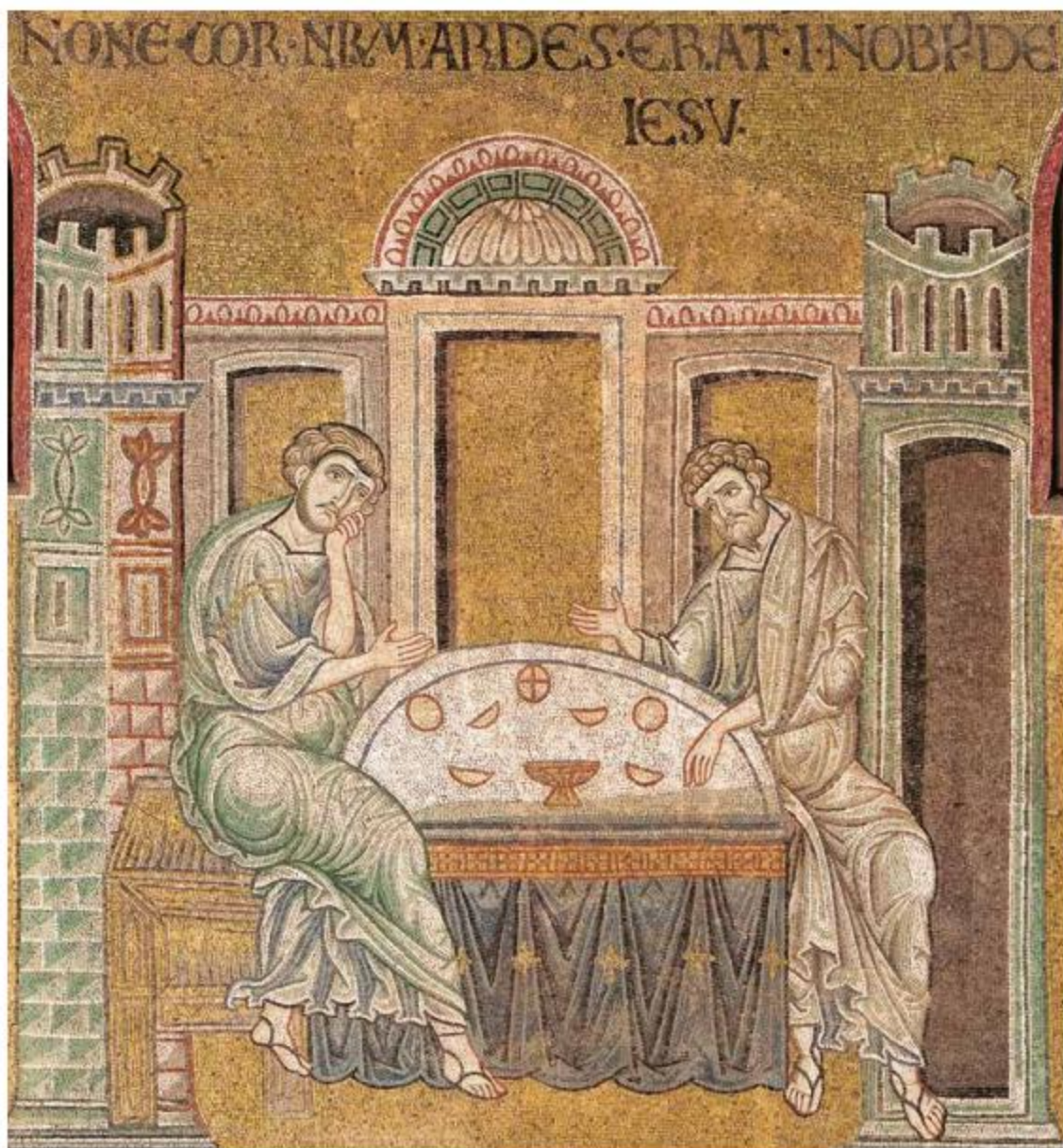
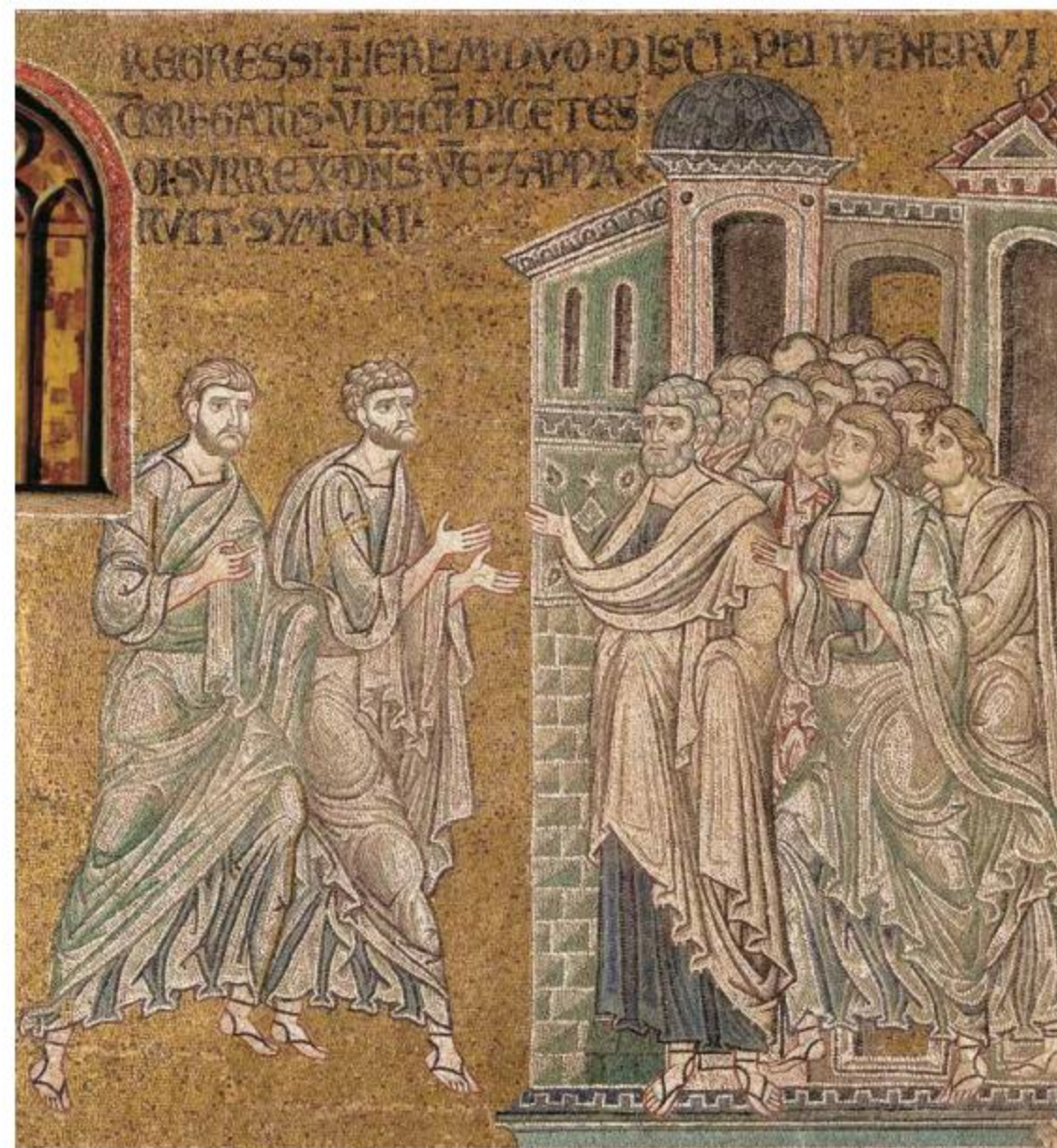
Ma il ciclo dei mosaici non si ferma qui e illustra quanto segue: «E partirono senz'indugio e fecero ritorno a Gerusalemme, dove trovarono riuniti gli Undici e gli altri che erano con loro, i quali dicevano: "Davvero il Signore è risorto ed è apparso a Simone"»

61. Arcabas, *Cristo a tavola con i due discepoli*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri.

62. Arcabas, *La scomparsa del Risorto*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri.

(Lc. 24, 33-34) (fig. 65). Di un'apparizione a Simone, ossia a «Cefa, quindi ai Dodici» – come afferma San Paolo nella prima lettera ai Corinzi (Cor. 15, 5) – non vi è traccia nei quattro Vangeli, dove Cristo risorto appare, in quest'ordine, proprio nel giorno di Pasqua: a Maria Maddalena e/o alle mirofore, poi ai discepoli di Emmaus, poi agli Undici. Il mosaico di Monreale ritrae i due discepoli di Emmaus, probabilmente in tarda serata la sera di Pasqua (probabilmente impiegarono due ore per tornare a piedi da Emmaus a Gerusalemme), come Maria Maddalena al mattino (fig. 48) si recò dagli Undici – qui sono veramente tale numero – per annunciare l'incontro con il Risorto, con Pietro a capo del loro gruppo, chiamato Simone, come precisa l'iscrizione del mosaico, che riprende il testo lucano.

La costruzione di questo incontro nel mosaico di Monreale (fig. 65) è esattamente identica a quella della miniatura del *Salterio Albani* (fig. 48).

Il monastero di Gracanica, in Kosovo, annovera tra i tanti affreschi nella sontuosa decorazione della sua chiesa, un affresco molto grande che racconta tre delle quattro fasi del racconto dell'incontro che i discepoli di Emmaus fecero con il Risorto, dispensandosi di rappresentare il momento della sua scomparsa, come fece tra gli altri Rembrandt. Da qui il susseguirsi dei seguenti momenti: il cammino verso Emmaus, il momento dello spezzare il pane, che è all'onore al centro, poi i due discepoli che tornano a Gerusalemme e si presentano nuovamente agli Undici (fig. 66), in piedi strettamente raggruppati dietro a Pietro, con Giovanni, il più giovane di tutti, dietro al gruppo.

63. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt,
La scomparsa del Risorto, disegno a penna e pennello, 1648-1649, 20 × 18 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

64. *La scomparsa del Risorto*, XII secolo, mosaico,
Duomo di Monreale.

65. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, XII secolo,
mosaico, Duomo di Monreale.

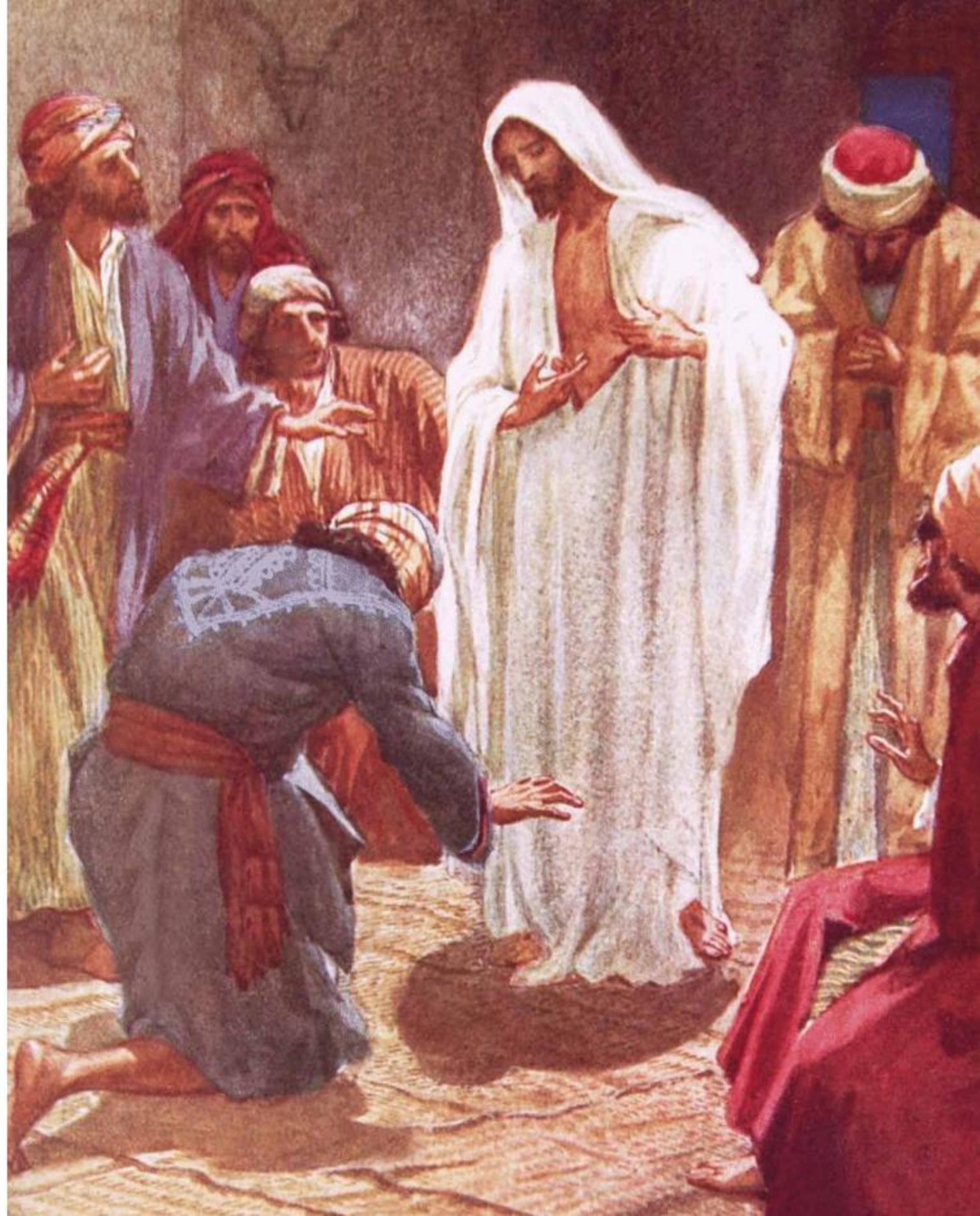
Alle pagine seguenti:
66. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, 1321,
affresco, Chiesa del monastero di Gracanica, Kosovo.

ЛОУКАИКЛЕѠПАВЬЗВЕСТИШЕАПЛО
МЬІАКОВИДЕХОМЬГА

QUINTA PARTE

GLI UNDICI NEL CENACOLO E L'APPARIZIONE DEL RISORTO

67. William Hole, *Gesù mostra le sue ferite ai discepoli*, 1906, acquerello, particolare della fig 70.

Alle pagine seguenti:
68. Andreï Nikolaïevitch Mironov, *La reclusione degli apostoli*, 2010, collezione privata.

1. Gli Undici assaliti dal dubbio

È legittimo ipotizzare che i due discepoli di Emmaus, una volta recatisi a raccontare agli Undici quanto vissuto, siano partiti per andare a dormire altrove, e che gli Undici, per l'ennesima volta il giorno di Pasqua, si siano attentamente rinchiusi fino al momento in cui lo stesso Risorto venne e si presentò loro, senza dover bussare alla porta (entrò con tutte le porte chiuse, come specificato in Gv. 20, 19-23) per portare di persona la prova finale, e questa volta incontestabile, della sua risurrezione. Lo suggerisce il Vangelo di Luca, che assegna a questa apparizione del giorno di Pasqua l'ultimo posto, ossia dopo tutte le altre, e in particolare dopo la visita dei due discepoli di Emmaus; l'insistenza del Risorto, dal tratto pedagogico e dimostrativo rispetto alle reazioni dei discepoli, è sollecitata dal fatto che questi non credettero a coloro che annunciarono loro la Sua Risurrezione.

Questo il Risorto lo sente e lo sa, almeno è lecito supporlo, e tale motivo lo spinge a sottolineare e provare che lui non è uno spirito: mostra quindi le sue ferite sulle mani e sui piedi, invita a toccarlo e infine – probabilmente perché gli apostoli non sono ancora convinti che sia proprio lui – chiede loro se hanno qualcosa da mangiare e consuma sotto i loro occhi il cibo che gli è offerto, un pezzo di pesce alla griglia. A tale gesto seguì un discorso ricapitolativo di tutti gli annunci che Gesù aveva fatto loro per preparare le loro menti a ciò che gli sarebbe accaduto.

Il dipinto d'Andreï Nikolaïevitch Mironov (fig. 68), pittore russo nato nel 1975 che vive e lavora a Ryazan, le cui opere sono prevalentemente religiose, ha il merito di osare rappresentare l'assemblea degli Apostoli di Cristo in preda al dubbio, allo scoraggiamento, che si incoraggiano a vicenda per continuare a restare. Dipinto suggestivo, su un soggetto raro, realizzato nel 2010.

2. Il Risorto appare agli Undici

Sono, al contrario, abbondanti nella tradizione pittorica occidentale, i dipinti con Cristo che appare ai suoi discepoli raggruppati e/o seduti a un tavolo, ma la maggior parte di essi non fornisce alcuna indicazione che ci consenta di essere sicuri che si tratti dell'apparizione del Risorto agli Undici la sera di Pasqua. In alcuni, invece, Cristo ha visibili i segni dei chiodi nelle mani e/o sui piedi. Alcuni sono addirittura focalizzati sul momento dell'ostensione delle ferite riferite dall'evangelista Luca: «Guardate le mie mani e i miei piedi: sono proprio io!» (Lc. 24, 39). Lo dimostrano splendidamente le miniature del *Codex de Predis* (fig. 69), già presentato (fig. 11). Cristo tiene contro di sé lo stendardo della vittoria mentre indica con la mano sinistra la ferita del fianco ancora sanguinante e mostra la mano destra e i piedi agli Apostoli per spazzare via i dubbi che ancora li abitano. L'artista fece attenzione a mostrare che la porta della stanza in cui si trovano è chiusa,

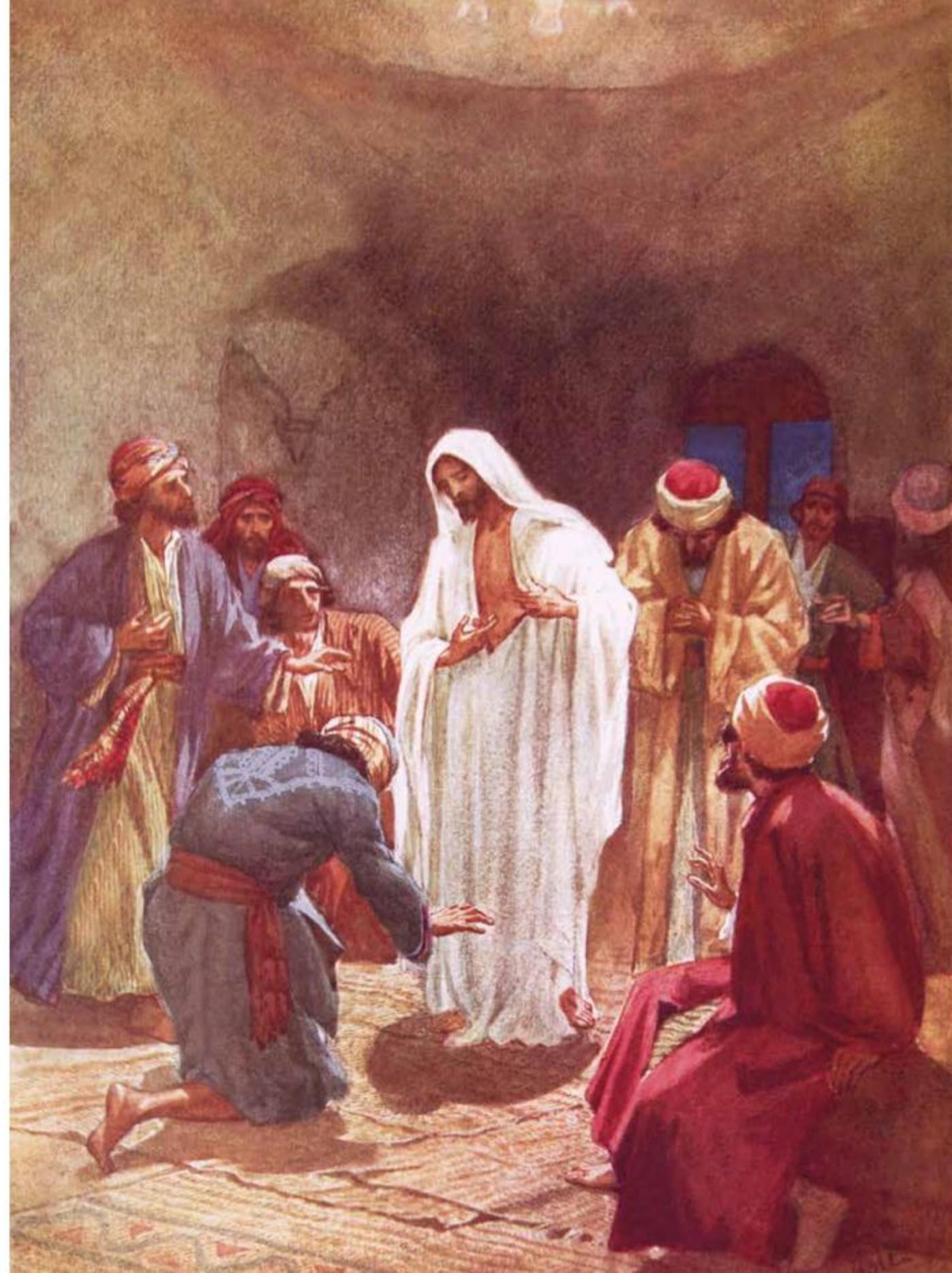
69. *Il Risorto che appare agli Undici*, Ms. Var. 124, cc. 132v., 1476, Biblioteca Reale, Torino.

suggerendo che il Risorto è entrato a porte chiuse. Altre tre miniature successive sviluppano questa seduta di ostensione dimostrativa di Cristo vestito di bianco, fino a una quarta miniatura nella quale uno dei discepoli si inginocchia davanti a lui per presentargli su un piatto il pesce grigliato, che mangerà davanti a loro (Lc. 24, 43).

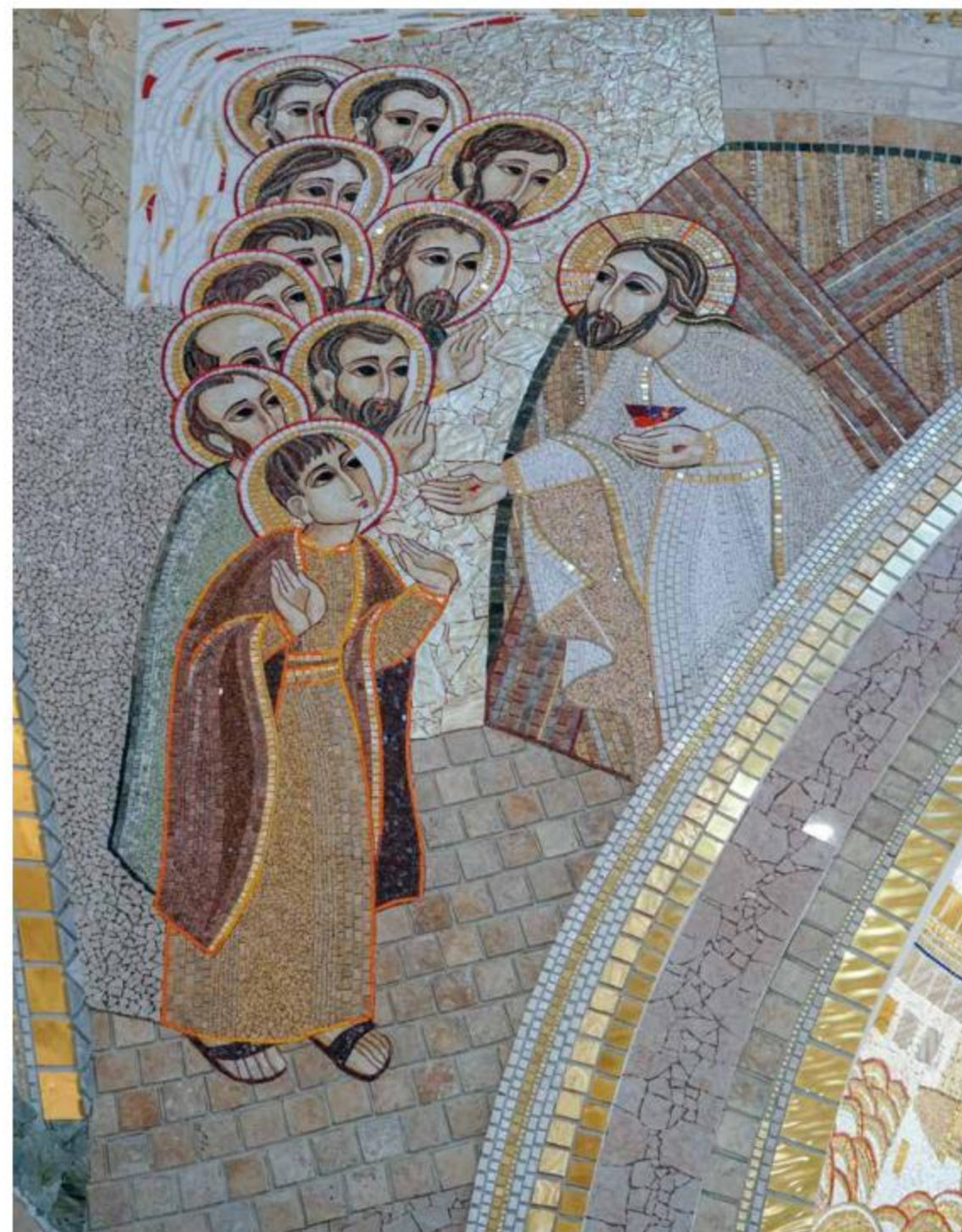
William Fergusson Brassey Hole (1846-1917) fu pittore, illustratore e incisore britannico, noto per i suoi paesaggi industriali, storici e biblici, un rappresentante dei Preraffaelliti, una scuola estetica inglese della metà del XIX secolo. Gesù, vestito di lino bianco dalla testa ai piedi, sta in mezzo a otto Apostoli (fig. 70), uno dei quali si è inginocchiato davanti a lui. Compie un gesto che lo porta a svelare la piaga sul fianco: quelle sulla mano sinistra e sui piedi sono già chiaramente visibili. Gli Apostoli, tutti in turbante, hanno un aspetto orientale, probabilmente influenzato dal soggiorno del pittore in Medio Oriente. È autore di una *Vita di Gesù di Nazareth* raccontata in 80 acquerelli, pubblicata nel 1906, preparata – secondo la tendenza comune a molti artisti dell'epoca in Occidente dello spirito del movimento chiamato "orientalismo" – da un viaggio in Palestina, per familiarizzare con i paesaggi e le persone del Medio Oriente. In questo libro Hole spiega che Gesù si mostrò agli Undici al piano superiore, dove tra loro aveva celebrato l'Ultima Cena, e aggiunge che questa fu la nona apparizione del Risorto.

Marko Ivan Rupnik, già presentato fugacemente (cfr. fig. 55), è nato nel 1954 in Slovenia. È un teologo gesuita che ha studiato alla Gregoriana e all'Accademia di Belle Arti di Roma. Allo stesso tempo, è un artista che dirige il Centro Aletti di Roma, un laboratorio di arte religiosa fondato dal cardinale Tomáš Špidlík ai fini del dialogo ecumenico con la Chiesa ortodossa. L'espressione artistica che sceglie – e che affida ai suoi collaboratori cattolici e ortodossi – è il mosaico, forma d'arte generalmente comunitaria, «un'opera di comunione». Vicino a papa Giovanni Paolo II, che gli affidò la completa ristrutturazione della cappella privata del papa, la cappella Redemptoris Mater, situata negli appartamenti papali, che gli assicurò fama mondiale e commissioni ovunque, che ha realizzato con le sue équipe, in particolare a Lourdes, Fatima, Madrid, Bratislava, Cracovia, Washington…

Si può provare una certa stanchezza di fronte ad alcune peculiarità molto ripetitive del suo stile, ad esempio il trattamento dei volti, con pupille invariabilmente sovradimensionate e nere delle persone rappresentate, per non parlare dei loro volti di una calma imperturbabile e di una bellezza olimpionica. Ma è tra gli artisti che, a differenza di tanti altri pittori religiosi dei secoli passati, ha osato confrontarsi con certi argomenti, come quello di cui ci occupiamo, ovvero il Risorto che viene a mostrare le sue ferite agli Undici ancora impauriti e rinchiusi nel cenacolo di Gerusalemme, come è riportato chiaramente nei vangeli di Luca (Lc. 24, 36-43) e Giovanni (Gv. 20, 19-20). I mosaici di Rupnik che trattano questo episodio non mancano: qui segnaliamo quello che ora orna la facciata del Santuario della Divina Misericordia a Czestochowa. (fig. 71).

70. William Hole, *Gesù mostra le sue ferite ai discepoli*, 1906, acquerello.

Boissoudy, artista già incontrato più volte nel corso del racconto per immagini del giorno di Pasqua, ha immaginato per questa visita del Risorto la sera di Pasqua ai suoi discepoli – ancora scettici nonostante la constatazione della tomba vuota da parte di Pietro e Giovanni (cfr. fig. 51), della visita di Maria Maddalena (figg. 45 e 46), poi dei discepoli di Emmaus che si recarono a raccontare di aver visto il Risorto e di aver parlato con lui – di sistemarli a tavola con Gesù al centro (fig. 72) che mostra loro le ferite alla giunzione delle mani e dei polsi, prova definitiva che quanto stanno guardando e che colui che parla loro è proprio "il loro Gesù", il Crocifisso dei giorni precedenti. È un gesto eloquente, che non ha bisogno di commenti e che merita solo le parole di Cristo riportate dal Vangelo di Luca: «Guardate le mie mani e i miei piedi: sono proprio io! Toccatemi e guardate; un fantasma non ha carne e ossa come vedete che io ho» (Lc. 24, 39).

71. Marko Ivan Rupnik, *Cristo che mostra le ferite ai discepoli*, 2018, mosaico, Santuario della Divina Misericordia, Czestochowa.

Alle pagine seguenti:
72. François-Xavier de Boissoudy, *Sono Io*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 100 × 125 cm, collezione privata.

EPILOGO:
L'ASCENSIONE A BETANIA

73. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt,
Ascensione di Cristo, 1636, olio su tela,
93 × 68 cm, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

Il Vangelo di Luca finisce bruscamente. Racconta, parlando di Gesù risorto e degli Undici apostoli: «Poi li condusse fuori verso Betània e, alzate le mani, li benedisse. Mentre li benediceva, si staccò da loro e fu portato verso il cielo» (Lc. 24, 50-51).

Il racconto, con alcuni dettagli differenti, si ritrova nel vangelo di Marco: «Il Signore Gesù, dopo aver parlato con loro, fu assunto in cielo e sedette alla destra di Dio» (Mc. 16, 19); non vi è invece traccia dell'Ascensione né nel Vangelo di Matteo né in quello di Giovanni.

Le opere d'arte raffiguranti l'Ascensione sono innumerevoli. Ma la maggior parte segue il racconto degli Atti degli Apostoli, che parla di questo evento collocandolo sul Monte degli Ulivi. Qui si specifica che una nuvola avrebbe sottratto Gesù dalla vista degli Apostoli e menziona l'improvvisa apparizione di due uomini vestiti di bianco che rivolsero loro la parola per invitarli a non guardare più in cielo (Atti 1, 9-11). La maggior parte delle opere d'arte di tale evento, anche nell'arte orientale, comprende anche la presenza della Madre di Gesù al centro del gruppo degli apostoli, menzionata tra le donne presenti nel Cenacolo con gli apostoli (Atti 1, 14), interpretazione tradizionale della presenza della Chiesa.

Alcuni dipinti, estremamente rari, optano per la fedeltà al racconto del Vangelo di Luca, o almeno così possono essere interpretati data l'assenza degli "uomini in bianco", identificati dalla comune tradizione pittorica con due angeli, ma anche per l'as-

74. Benvenuto Tisi da Garofalo, detto il Garofalo, *Ascensione di Cristo*, 1520, olio su tavola, 314 × 204,5 cm, Palazzo Barberini, Roma.

75. Dosso Dossi, *Ascensione a Betania*, XVI secolo, olio su tavola, 128 × 95,5 cm, collezione privata.

senza di Maria. La scelta dell'*Ascensione* di Garofalo (1481-1559) (fig. 74), un grande dipinto degli anni 1510-1520, coniuga le due tradizioni: Gesù, a torso nudo, come piaceva raffigurarlo nel Rinascimento (figg. 37-40), si eleva al di sopra di dodici apostoli – due dei quali hanno dei libri (probabilmente Luca e Giovanni, a destra?) – in direzione di un cielo dove sembra che una grande assemblea lo stia aspettando.

In un'altra *Ascensione*, dipinta da Dosso Dossi (1489-1542), alias Giovanni di Niccolò di Lutero (fig. 75), sono ancora raffigurati i dodici apostoli – benché nel vangelo di Luca siano undici poiché l'apostolo Mattia fu scelto per sostituire Giuda solo più tardi (Atti 1, 15-26) – che formano un gruppo compatto (fig. 76). Il solo viso che è imberbe, al centro, dovrebbe essere quello di Giovanni. Gesù ascende al cielo portando lo stendardo della sua vittoria sulla morte, scortato da una grande schiera di cherubini.

76. Dosso Dossi, particolare della fig. 75.

77. Dosso Dossi, particolare della fig. 75.

Nel dipinto di Rembrandt del 1636 (fig. 73), gli apostoli sono Undici, raggruppati ai piedi di una palma, la maggior parte sono nell'ombra; non vi è la Vergine né i due uomini in bianco. I discepoli assistono sbalorditi all'Ascensione del loro Signore che sembra essere trasportato in cielo su o da una piccola nuvola sorretta da una mezza dozzina di cherubini. La luce lo aspetta e anche lo Spirito Santo.

Conclusione

1 / Sei modi di evocare la Pasqua nell'arte pittorica

«Se Cristo non è risorto», non temeva di affermare San Paolo scrivendo ai cristiani di Corinto, «la nostra predicazione è vana, e vana è anche la nostra fede» (1 Cor. 15, 14). La Risurrezione di Cristo è il contenuto essenziale della Buona Novella e il centro della dottrina cristiana. Non ha mai smesso di sollecitare un'importante riflessione teologica[58]. Ma rimane un evento misterioso e sfugge, almeno in parte, alla storia come intesa dagli storici di mestiere, poiché l'evento non ebbe testimoni oculari. Se nel giorno di Pasqua, come riportano i Vangeli canonici, ci furono testimoni del Risorto, che lo videro e gli si avvicinarono, parlarono con lui e comunicarono immediatamente agli apostoli quanto accaduto, non vi fu nessun testimone della Risurrezione come tale, ossia del processo di trasformazione miracolosa, propriamente soprannaturale, del suo cadavere in un essere vivente allo stesso tempo umano e sovrumano.

La Tradizione cristiana è ovviamente molto ricca di riflessioni su questo mistero che è il centro attorno al quale tutto ruota e che ha originato numerose omelie, meditazioni, commenti, presentazioni, scritti brevi o ampi. Dopo i primi due secoli nei quali il Cristianesimo non produsse quasi nessuna immagine per esprimere la propria fede, questo iniziò ben presto a evocare o tradurre attraverso le immagini il mistero pasquale, confermando attraverso un concilio ecumenico, il settimo, noto come Nicea II nel 787, la sua identità chiaramente iconofila[59]. Questa si conferma fino ai giorni nostri, anche se alcune correnti, comprese quelle derivanti dalla Riforma protestante, hanno voluto esprimere un certo riserbo nei suoi confronti, praticando un uso selettivo slegato da ogni venerazione, e talvolta optando per una risoluta astinenza.

Questo riassunto necessariamente sommario si propone solo di evocare il problema dello stato degli studi sulla Pasqua nell'arte e di sottolineare, alla fine di questo libro, quanto sia sorprendente constatare la sporadicità delle pubblicazioni recenti su questo tema. Un altro fatto sorprendente, legato al precedente – allo stesso tempo comprensibile e discutibile –, è che la maggior parte delle pubblicazioni, comprese quelle alle quali ci siamo dedicati in francese e poi in italiano[60], si concentrano e invitano a contemplare soprattutto una serie di opere d'arte che hanno come tema principale o la Discesa di Cristo agli Inferi (*Anastasis* per usare il termine consacrato a tale momento nel mondo cristiano bizantino-orientale, che sostanzialmente conosce solo questa rappresentazione della Risurrezione e bandisce quella di cui parleremo più avanti), o l'Uscita del Risorto dal sepolcro, due "eventi" che non ebbero – ovviamente – alcun testimone oculare tra i contemporanei di Gesù di Nazareth: il Sabato Santo, Cristo discese agli inferi ma non era ancora risorto con il corpo; e nessuno può vantarsi di essere potuto entrare nel sepolcro mentre Gesù passava dalla morte alla vita il mattino di Pasqua.

La Discesa di Cristo agli Inferi (*Anastasis*), attestata dall'VIII secolo circa, comporta due versioni, l'una cosiddetta "simmetrica", con Adamo da una parte ed Eva dall'altra, ciascuno tirato fuori dalle rispettive tombe da una delle braccia di Cristo rappresentato frontalmente, e l'altra "asimmetrica", con i due progenitori collocati dallo stesso lato, talvolta estratti dalla medesima tomba, da Cristo che, raffigurato più o meno di profilo, solitamente estrae Adamo. Quanto alla miracolosa e spettacolare uscita dal sepolcro all'alba del giorno di Pasqua, che divenne frequente nell'iconografia cristiana solo intorno al XII secolo, schema evitato dagli orientali, fu al contrario scelto come modo privilegiato di raccontare la Risurrezione dall'arte occidentale. Anche tale modello conobbe diverse varianti: talvolta mostra Cristo che si estrae faticosamente dalla tomba, con o senza effrazione della stessa, nonostante il sigillo sovente raffigurato sulla tomba, mentre sposta il coperchio; oppure il Risorto che attraversa miracolosamente il coperchio del sepolcro[61], a volte rappresentato già in piedi sopra o accanto a esso, o che si innalza miracolosamente in assenza di gravità sopra di esso, assumendo quasi l'aspetto tipico delle scene di Ascensione.

Il primo dei due soggetti, la Discesa agli Inferi, ha come testimoni putativi solo defunti raffigurati svegli e in piedi, e il secondo, l'Uscita dal sepolcro, solo soldati assonnati o addirittura addormentati, né capaci né tantomeno desiderosi di testimoniare. In entrambi i casi, la Risurrezione fu quindi immaginata o simbolizzata attraverso espressioni che hanno la virtù di riflettere visivamente e condensare il dogma nelle sue dimensioni cristologiche e soteriologiche, ma in modo solo apparentemente storico, in quanto priva, in entrambi i casi, di qualsiasi testimone contemporaneo vivente. Il successo duraturo e l'immenso favore e diffusione in tutti i generi d'arte di questi due arci soggetti dell'arte cristiana, fino ai giorni nostri, può essere spiegato dalla virtù che li accomuna, ossia la capacità di condensare in modo sintetico e significativo – seppure le due modalità siano diverse e alquanto eterogenee – alcuni elementi fondamentali della fede cristiana riguardanti l'attività salvifica del Crocifisso. La Discesa agli Inferi postula che detta attività sarebbe iniziata il Sabato Santo, nel regno dei morti. E quanto accadde all'alba del giorno successivo, la domenica di Pasqua, presenta Cristo che accede a una nuova vita e inaugura una tappa completamente nuova della sua azione salvifica nel tempo, che non cesserà fino al giorno della Parusia.

Il presente saggio si è concentrato esclusivamente su una terza tradizione iconografica, che iniziò ad esistere molto presto, e addirittura precedette le altre due, a partire dal V secolo, quella che ruota attorno al ritrovamento della tomba vuota da parte di testimoni che ne furono sufficientemente stupiti da mettersi in moto, cercando di capire e poi condividere senza indugio la loro sorpresa, le loro convinzioni o i dubbi su tale tema. E il lettore avrà potuto constatare che questa vena è intrinsecamente legata a una quarta tradizione, quella delle apparizioni e dell'incontro con lo stesso Risorto da parte di alcuni di questi testimoni o di altri ancora.

Abbiamo voluto farli conoscere entrambi, ricordando che sono radicati nei Vangeli canonici e costituiscono una delle risorse scritturali essenziali da cui gli artisti hanno tratto ispirazione per evocare i primi testimoni della Risurrezione scelti da Cristo, a cominciare forse dalla Vergine Maria sua madre, poi Maria Maddalena e l'una o l'altra delle mirofore, la sera di Pasqua i due discepoli di Emmaus[62], ma anche gli Undici rinchiusi a Gerusalemme nel Cenacolo, dai quali questi ultimi discepoli, dopo che Cristo scomparve davanti ai loro occhi, si recarono per raccontare loro ciò che avevano vissuto, e infine l'incontro con lo stesso Cristo risorto, secondo la versione del Vangelo di Luca.

Bisogna aggiungere, per completezza sul panorama delle possibilità di evocare, nell'arte, la Risurrezione di Cristo, ancora altre due famiglie di immagini. La quinta tradizione iconografica concerne le opere d'arte che evocano, attraverso linee e colori tracciati sulla stessa superficie (mosaico, affresco o dipinto) o sulla stessa scultura (incisione, rilievo o tondo), simultaneamente più momenti specifici del giorno di Pasqua. Tranne alcune eccezioni, quali le miniature del *Codex aureus Epternacensis,* del *Codice Rabbula* e del *Vangelo d'Evagris* (figg. 22, 23 e 25) e i due mosaici della

cattedrale di Monreale (fig. 52 e 64-65), le abbiamo generalmente evitate in questo lavoro, perché abbiamo optato per un approccio risolutamente analitico, scegliendo le opere d'arte che trattano specificamente solo una delle fasi della Pasqua attestate nel Nuovo Testamento, alla quale abbiamo voluto dedicare la dovuta attenzione, ritenendo che un loro eventuale raggruppamento iconografico non avrebbe aggiunto nulla alla nostra indagine.

La sesta e ultima categoria delle immagini della Risurrezione sono le immagini del Risorto figurato a mezzo busto o intero, seduto o in piedi, fuori contesto e per così dire fuori dal tempo, come il mosaico della cappella del Palazzo Arcivescovile di Ravenna con al centro *Christus Victor* in piedi e disposto frontalmente, vestito da soldato romano, che schiaccia con i piedi il leone e il drago[63], o Cristo che vince la morte di Nicolas de Hoey, dipinto nel 1587, che abbiamo volutamente trascurato per privilegiare le opere d'arte "pasquali" che hanno radici scritturali di facile individuazione.

II / *La laboriosa nascita della fede nella Risurrezione di Cristo*

L'approccio alla Risurrezione che abbiamo cercato di tracciare, attraverso una selezione che fosse la più accurata possibile ma che resta necessariamente discutibile, di opere d'arte ispirate direttamente ed esclusivamente alla terza e quarta tradizione iconografica che abbiamo appena descritto, in altre parole dei testi evangelici dei testimoni viventi del Risorto incontrati il giorno di Pasqua, ha come principale obiettivo, ai nostri occhi, di imparare a percepire e contemplare questo evento decisivo della storia al di fuori del "prêt-à-porter" del Credo della Chiesa. Non ci siamo affidati all'Anastasis o all'Uscita dal sepolcro, ossia alla percezione presunta, postulata dalla fede della Chiesa, di defunti celebri quali Adamo ed Eva, Davide e Salomone, Abele o Giovanni Battista, né agli occhi addormentati di soldati inferiori al loro compito, e ancor meno a Dio o agli angeli in cielo, ma alla luce vista da un altro punto di vista. O se si preferisce, da altri occhi.

Ossia con gli occhi esitanti, interrogativi, dubitativi e presto incantati e stupiti dei contemporanei del Risorto, che vissero lo shock emotivo della sua crudele uccisione in un venerdì pomeriggio e senza dubbio precipitarono in un profondo scoraggiamento, aggravato dal dubbio rispetto a quanto avevano pensato di aver capito e avevano osato sperare da Gesù. Con gli occhi, il cervello, la mente, il cuore di tutti coloro che hanno faticato a credere, due giorni dopo, domenica, alle voci circolate sulla sua tomba vuota, che Pietro e Giovanni trovano tale, la presenza di angeli al sepolcro che affermano non solo che il Crocifisso non era più presente ma che era risorto, poi la testimonianza di una donna che osò sostenere contro ogni probabilità che aveva parlato con Lui, e che Cristo era assolutamente vivo, poi quella di due discepoli con i quali, secondo loro, avrebbe camminato poi cenato, e infine quella dello stesso Risorto o più esattamente il rosario delle prove che ha fornito agli Undici, alla fine della giornata, che Egli è vivo, mobile, loquace, dotato di un corpo vivente, ferito,

ancora sanguinante, ma capace di muoversi, di parlare e perfino di mangiare pesce alla griglia davanti ai loro occhi sbalorditi.

L'esame del corteo necessariamente selettivo di dipinti che rende conto della serie delle constatazioni successive, incontri e testimonianze, permette di avvicinarsi ad un'affermazione che sta per diventare evidente: è vivo. Ed emergono diversi insegnamenti, che è utile memorizzare: lo stesso evento può essere all'origine di una serie di percezioni così estranee l'una dall'altra che queste rischiano di contraddirsi o escludersi a vicenda; che la verità, tra gli uomini, viene conquistata lentamente, a prezzo di confronti con il dubbio reso ostinato dalla sua verosimiglianza, e passa necessariamente attraverso un raccoglimento e un confronto di punti di vista divergenti; che l'affermazione della Risurrezione di Cristo, prima di poter essere adottata pacificamente e con fermezza dalle persone coinvolte e poi dal Collegio degli Apostoli, ha dovuto affrontare diverse e agguerrite resistenze, un processo che è lecito pensare sia la regola ordinaria dell'atto di fede concernente l'invisibile e l'essenziale, l'illuminazione immediata, irresistibile e definitiva non è decisamente la legge comune in materia di fede religiosa.

È fondamentalmente rassicurante che la fede nella Risurrezione di Cristo non si sia imposta improvvisamente e in un solo momento dopo una sorta di illuminazione collettiva accecante. Al contrario, ha incontrato, tra coloro che avrebbero dovuto o potuto far proprio quasi spontaneamente, a causa del loro attaccamento a Cristo e della loro familiarità con il suo insegnamento e delle osservazioni velate ma annunciatrici, un profondo scetticismo, che ha dimostrato la sua tenacia lungo tutto il giorno di Pasqua. Questo è particolarmente vero tra gli Undici, che tuttavia sono rimasti fedeli a Cristo a differenza di Giuda, nonostante la loro discrezione e anche la loro assenza sotto la Croce sul Golgota, eccetto l'apostolo Giovanni. Per quanto possa sembrare sorprendente, dall'alba al tramonto del giorno di Pasqua, *nolens volens*, gli Apostoli resistettero tenacemente all'affermazione che Cristo era risorto dai morti.

A questo proposito, la partecipazione e lo studio accurato dei racconti dei quattro Vangeli riguardanti lo svolgersi della Pasqua sono molto istruttivi. Dimostrano che l'ambiente delle persone vicine a Gesù di Nazareth, da un punto di vista intellettuale, religioso o psicologico, non aveva tendenza a fare propria qualsiasi diceria, anche se volta a rendere gloria al proprio eroe. Si scopre anche che gli Undici non si comportano come soldati a una sfilata ufficiale. Non sappiamo quasi nulla di quello che potrebbero essersi detti nel Cenacolo durante quel giorno, ma sembra molto improbabile che siano rimasti in silenzio o che abbiano espresso un giudizio unanime dopo che Pietro e Giovanni furono tornati dalla tomba vuota. La fede pasquale appare quindi come la sopravvissuta vittoriosa di una sorta di lotta invisibile tra il rifiuto di credere a qualsiasi cosa e l'onestà di prestare almeno attenzione a quanto affermano alcuni testimoni credibili. E insegna anche che la fede nella Risurrezione fu presentata quattro volte, durante il giorno di Pasqua, alla sorta di tribunale che l'"Ufficio

Apostolico" degli Undici costituì, perché fosse infine convalidata. Undici che erano ben rinchiusi per paura delle autorità ebraiche.

III / *Gli Undici e il carattere ecclesiale della fede pasquale*

Né Maria, alla quale sarebbe apparso per primo il Risorto, né gli angeli presenti al sepolcro, che sapevano esattamente cosa aspettarsi e annunciavano che Cristo era risorto, si presentarono agli Undici. I testimoni qualificati del soprannaturale si astennero dall'intervenire, lasciando l'uomo libero di giudicare da solo, con i propri mezzi, anche se come accadde agli Apostoli, fu costretto a confrontarsi con una fase di esitazione. La reclusione degli Undici, sia mentale che fisica, deve essersi scontrata con almeno quattro testimoni autorizzati, come raccontano i Vangeli.

Se ci si affida alla presentazione giovannea degli eventi, potrebbe essere che Giovanni l'Evangelista sia stato il primo, alla fine del suo viaggio di ritorno al sepolcro con Pietro (rimasto scettico), a dichiarare davanti agli altri Apostoli la sua fede nella Risurrezione di Cristo. Infatti, avendo notato che la pietra del sepolcro era stata rimossa, Maria di Magdala era corsa subito dagli Undici ad annunciare a Simon Pietro e a Giovanni, il discepolo che Gesù amava: «Hanno portato via il Signore dal sepolcro e non sappiamo dove l'hanno posto!» (Gv. 20, 2). Questi corsero immediatamente alla tomba, e si dice che Giovanni, dopo aver esaminato le bende e il sudario «vide e credette. Non avevano infatti ancora compreso la Scrittura, che egli cioè doveva risuscitare dai morti. I discepoli intanto se ne tornarono di nuovo a casa» (Gv. 20, 8-10). E la porta del Cenacolo, dunque, si richiuse alle loro spalle. E chissà cosa accadde dopo tra gli Undici. Sembra comunque improbabile che Giovanni, tornato dal sepolcro, sia rimasto in silenzio, è molto più verosimile presumere che abbia dichiarato la sua fede agli altri discepoli e che sia sorto un dibattito tra loro, che probabilmente proseguì lungo tutta la giornata, provocando discussioni e forse anche il rifiuto di qualcuno di credervi.

Questo dibattito pasquale, secondo i Vangeli, sarà rilanciato da tre visite. La prima fu quella di Maria Maddalena che, nel frattempo, era tornata al sepolcro per piangere la morte di Cristo. Poi scoprì anche due angeli vestiti di bianco e, sentendo una presenza, si voltò e vide Gesù che stava lì ma senza riconoscerlo. Iniziò un dialogo, al termine del quale Egli la chiamò per nome e lei lo riconobbe immediatamente. Fu allora che Gesù le disse: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro» (Gv. 20, 17-18). Dobbiamo quindi immaginare che per la seconda volta nella mattinata, Maria abbia fatto il viaggio tra il sepolcro e il Cenacolo, bussando alla porta della casa dove erano rinchiusi gli Apostoli per raccontare a modo suo, quello che aveva appena vissuto, che concorda e conferma quello che Giovanni, tornando dalla tomba con Pietro, quasi certamente proclamò. Grazie a queste due visite, Maria Maddalena meritò il suo meraviglioso titolo di "Apostola degli Apostoli". Un'altra visita, questa volta in serata, dopo cena, fu quella dei due discepoli di Emmaus, e infine la quarta e ultima fu di Cristo stesso, che è logico dedurre che si svolse in tarda serata: è divertente immaginare che per convincere i suoi discepoli della propria Risurrezione, Gesù dovette mangiare pesce alla griglia intorno a mezzanotte.

La giornata fu decisamente lunga per tutto il gruppo dei discepoli di Cristo. La sua lunghezza sembra essere dettata dalla necessità di un'opera di riconoscimento che doveva proseguire fino al suo compimento. Non è insignificante, da un punto di vista teologico, dire che il gruppo degli Undici fu – almeno secondo la versione del Vangelo di Giovanni – la "giurisdizione ultima" per la quale Gesù stesso dovette passare affinché la sua Risurrezione fosse registrata come un fatto prodigioso e decisivo che, da quel momento, il Collegio Apostolico e poi la predicazione del Vangelo in generale proclamarono in tutto il bacino del Mediterraneo.

L'esame di questa giornata di Pasqua, come resa dai pittori, può essere apprezzato e valutato alla luce di quanto appena detto, da un duplice punto di vista scritturale e teologico. L'arte, sia occidentale che orientale, difficilmente enfatizza il ruolo degli Undici in quanto tali. Vi sono delle circostanze attenuanti: il dibattito tra di loro non ha diritto alla minima menzione, per quanto allusiva, nel Nuovo Testamento. Questo favorisce le singole persone, il racconto evangelico che riguarda ciascuna di esse, conferendo a ciascuna di queste situazioni il peso della realtà, una dose aggiuntiva di plausibilità, una virtù di vicinanza allo spettatore, permettendo a ciascuno di identificarsi con i protagonisti dei vari momenti e di fare propri i sentimenti che potrebbero essere stati i loro. La storia santa discende, per così dire, dal suo piedistallo e viene resa accessibile, plausibile, credibile, affascinante. Diventa sinonimo della nascita graduale e laboriosa di una fede comune, che non teme di fare spazio al dubbio, spingendosi fino ad alimentarsi del desiderio di verità che la anima. Percorrendo con attenzione e gusto ciascuna delle fasi di questo giorno di Pasqua, siamo sorpresi nel constatare che se il cristianesimo scelse finalmente di diventare una religione profondamente iconofila, non fu solo né prima di tutto per distinguere la propria identità dalle altre religioni, a partire dall'Ebraismo, ma anche o soprattutto perché il cuore della Buona Novella, tutto sommato, ha un rapporto strutturale con tutto ciò che è raccontato, recitato su scena, dipinto, scolpito, inciso, progettato, immaginato, pensato come un fantasma, è proprio il caso di dirlo! In altri termini, ha un rapporto profondamente legato all'azione del rappresentare in tutte le sue forme, ne citiamo alcune senza pretendere di stilare un elenco esaustivo: presentarsi nuovamente dopo essere stati assenti, essere il rappresentante di un altro, conferire presenza a ciò che non ne ha o non ne aveva più, ecc. Condannato a morte, Cristo era stato temporaneamente assente. Risorto, torna presente. È presente e è Presenza per sempre.

Tutte le opere da noi selezionate, riprodotte e poi commentate hanno in comune la virtù della presenza; i loro autori si sono resi prossimi agli attori di un dramma storico-cosmico

avvenuto duemila anni fa, con il desiderio di presentare e trasmettere ai posteri il sentimento della loro presenza. Hanno in comune una qualità primordiale dell'arte della pittura, qualificabile da un neologismo, quella dell'*abitabilità*: ognuna di esse, o almeno la maggior parte se non tutte, sono abitabili, nel senso che invitano ogni persona che le guarda con un po' di attenzione e pazienza, a entrare nelle diverse figure costitutive di queste opere, per fare propria la loro esperienza osservando i loro gesti, per appropriarsi di ciò che si può immaginare dei loro sentimenti. Tutte hanno un corpo parlante, un corpo sensibile, sperimentale, proprio come gli ammiratori passati e presenti di queste opere, proprio come i lettori di questo libro: il corpo sensibile è fondamentalmente il collegamento tra gli esseri umani, che crea un ponte tra le epoche e gli spazi geografici.

Che Cristo sia risorto con il corpo, con il suo corpo, al punto da poter essere riconosciuto, toccato, abbracciato, un corpo capace anche di muoversi e di mangiare pesce grigliato, ha un rapporto sostanziale con quanto abbiamo appena detto del bouquet iconografico di questo libro e del tipo di comunicazione che è probabile che si instauri con chi lo sfoglia e si prende il tempo di fermarsi per osservare questa o quella riproduzione. La Risurrezione in un corpo, l'arte lo conferma a suo modo, senza dover essere per forza devota, è come il culmine di una formidabile avventura di comunicazione tra esseri e di un "conferire senso" ai rapporti fra tutte le realtà che hanno un'esistenza che è o che è stata o che un giorno sarà inscritta e attestata corporalmente nello spazio-tempo. È attraverso la reticenza, poi il graduale consenso e infine la felice convinzione degli Undici che la Buona Novella della Pasqua è giunta a noi.

Apparati

Note

PRIMA PARTE

LA SCOPERTA
DELLA TOMBA VUOTA

1 È la denominazione tradizionale (sono consentite due ortografie, mirofore o mirrofore) del piccolo gruppo di donne portatrici di aromatici (di mirra, gommaresina aromatica prodotta dall'albero di mirra), che si recarono alla tomba la mattina di Pasqua per onorare le spoglie mortali di Cristo. Sul ruolo di tale tema nell'arte, cfr. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, art. «Die Auferstehung und Erhöhung Christi», Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 1971, 1986, pp. 18-31 («Die Frauen am Grabe»).

2 Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Crucifixion. La Crucifixion, un sujet planétaire*, Bayard Editions, Parigi 2019.

3 G. Schiller, «Petrus und Johannes am leeren Grab, oder der Wettlauf der Jünger zum Grab», cit., pp. 31-32.

4 J. Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, Jaca Book, Milano 2014, cap. VI.

5 Questa scena rappresenta delle silhouette donne, che si stagliano su uno sfondo ocra. Si dirigono verso un edificio con tetto a doppia falda. La tesi tradizionale le ha interpretate come le mirofore che si dirigono verso il sepolcro di Cristo. Più recentemente vari studi hanno proposto che la scena si riferisca piuttosto alla processione delle vergini sagge e stolte. Cfr. in particolare M. Peppard, *The World's Oldest Church: Bible, Art, and Ritual at Dura-Europos, Syria*, Yale University Press, Yale 2016; E. Fogliadini, «Les peintures murales de la domus ecclesiae de Doura Europos: le premier cycle narratif chrétien», *Revue des Sciences Religieuses*, Université de Strasbourg, 92/4 (2018), pp. 451-497.

6 *The Golden Gospels of Echternach (Codex aureus Epternacensis)*, Texte based on the german of Dr Peter Metz, trad. Ilse Schrier and Peter Gorge, New York, Frederick A. Praeger, 1957.

7 B.I. Bojović, *L'Église orthodoxe serbe. Histoire, spiritualité, modernité*, Les Éditions du Cerf, Parigi 2018, p. 123.

8 *Monastères de l'Église Orthodoxe Serbe*, Sluzbeni Glasnik, Belgrado 2017, p. 247.

9 La presentazione più completa è curata da B. Todić – M. Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, Belgrade, Centre for Protection of Heritage of Kosovo and Metochia, Mnemosyne, Serbian Orthodox Monastery of Dečani, 2005. Cfr. anche E. Fogliadini, «Il *katholikon* del monastero di Visoki Dečani: architettura e iconografia celebrano la storia salvifica», in *Spazio sacro e iconografia. Limiti, sfide, responsabilità*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 43-60.

10 B. Todić – M. Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, cit., p. 387.

11 Il dipinto al quale rinviamo raffigura solo due donne che si recano dagli Apostoli; non siamo riusciti a individuare altre opere d'arte fedeli a questo versetto di Luca, che raffigurano tre donne che si recarono ad avvertire gli Apostoli.

12 A. Marabottini, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, De Luca Editore, Roma 1988.

13 Si delinea un forte contrasto con la scena dipinta due secoli prima sotto il pennello dell'artista italiano Bartolomeo Schedoni (1578-1615), *Le sante donne al sepolcro*, olio su tela, 1613-14, Galleria Nazionale di Parma.

14 Nella storia di questo soggetto si distinguono, a livello artistico, le crocifissioni quadriclaviste, con due chiodi per fissare i piedi dei condannati al legno della croce, e le triclaviste, che fissano con un solo chiodo i due piedi. Cfr. F. Bœspflug e E. Fogliadini, *Crucifixion*, cit., pp. 242, 309, 353.

15 J. Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone*, cit., p. 107.

16 *Gallerie di Palazzo Montanari. Icone russe*, Milano 1999, p. 136.

17 Cfr. E. Fogliadini, «Arte e scienza in Europa. La critica ortodossa al Rinascimento», in A. Jori, C. Zaira Laskaris, A. Spiriti (ed.), *Il Rinascimento a Milano e in Lombardia*, Bulzoni Editore, Roma 2016, pp. 111-122.

18 Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Crucifixion*, cit., p. 319.

19 Fr. Bœspflug, «Abraham's Hospitality in the Work of Julia Stankova, Painter of Bulgarian Icons», *Journal of Icons Studies*, (2019), pp. 119-139.

20 Sono tutte presentate sul sito personale: http://www.juliastankova.com.

SECONDA PARTE

L'INCONTRO DEL RISORTO
E LA SCENA DEL
NOLI ME TANGERE

[21] Cfr. l'articolo: «Noli me tangere», in E . Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, t. III, 1971 (1994, 2004), col. 332-336, sp. 333-334; Fr. Bœspflug, «Jésus le toucha», in *La Vie Spirituelle*, 133, 1979, p. 651-678 ; Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 57-60, 129-132.

[22] Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Crucifixion*, cit., pp. 49-53.

[23] A. Cutler, *The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World*, A.D. 200-1400, Dumbarton Oaks Byzantine Research Library and Collection, Washington 1985.

[24] J.-M. Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Librairie Droz, Ginevra 2015, pp. 386-388.

[25] Si potrebbe obiettare che in Ap. 22, 8 è scritto: «Io, Giovanni, che ho visto e udito queste cose. Udite e vedute che le ebbi, mi prostrai in adorazione ai piedi dell'angelo che me le aveva mostrate». Il testo però prosegue: «Ma egli mi disse: "Guardati dal farlo! Io sono un servo di Dio come te e i tuoi fratelli, i profeti, e come coloro che custodiscono le parole di questo libro. È Dio che devi adorare"».

[26] Cf. S. Bethmont, «Monté aux cieux», *Narthex. Art sacré, Patrimoine, Création*, 14 maggio 2018.

[27] M. Bernabò (a cura di), *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. *L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Edizioni di Storia et letteratura, Roma 2008, in particolare pp. 105-108.

[28] Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Crucifixion*, cit., pp. 77-78.

[29] *Ivi*, cap. 3.

[30] J.-M. Henneaux, «En apparaissant à la Vierge Marie, Le Christ ressuscité a fondé son Église», *Nouvelle revue théologique*, (2004/1), t. 126, pp. 33-48. Si tratta di una delle tesi principali dell'ecclesiologia e della teologia mariana di sant'Ignazio di Loyola.

[31] Commento citato in Pascal-Raphaël Ambrogi, Dominique Le Tourneau, *Dictionnaire encyclopédique de Marie*, Parigi, Desclée de Brouwer, 2015, art. «Résurrection», p. 1205. L'articolo cita una serie impressionante di santi e teologi che hanno espresso la stessa convinzione, e rileva che è attestata nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. . Cita anche un certo numero di teologi che non l'hanno condiviso.

[32] K. Matevossian, E. Vardanian, *La miniature arménienne. Matenadaran*, Matenadaran, Erevan 2018.

[33] Fr. Bœspflug, *Le Regard du Christ dans l'art. Temps et lieux d'un échange*, Fleurus-Mame, Parigi 2014.

[34] *Il duomo di Monreale. Lo splendore dei mosaici*, Milano, Ultreya, Milano 2009; éd. fr. *La cathédrale de Monreale. La splendeur des mosaïques*, Cerf, Parigi 2013, pp. 224-225. I visi di Cristo e Maria nel *Noli me tangere* furono chiaramente rifatti dopo il Rinascimento.

[35] Fr. Bœspflug, «Jésus le toucha», *La Vie spirituelle* 133, 1979, pp. 651-678.

[36] G. Pisani, *Il capolavoro di Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, Editoriale Programma, Padova 2015.

[37] *Liber de Virginitate* 3, 14 PL 16, 270.

[38] Sedulius, *Carmen Paschale*, 5, 357-364, CSEL 10, 140s ; Vedi anche P.-R. Ambrogi, D. Le Tourneau, *Dictionnaire encyclopédique de Marie*, Desclée de Brouwer, Parigi 2015, art. «Résurrection» (p. 1295-1206), cita una lista di teologi del primo millenio che condivisero tale tesi, da Giovanni Crisostomo a Severo di Antiochia. Quest'ultimo, le cui dichiarazioni sono riportate da Gregorio Palamas, avrebbe dichiarato: «La Madre di Dio, prima di tutto, vide il Risorto e godette della sua familiarità divina, prima di tutti gli altri, lei sola toccò con le mani i suoi santi piedi, sebbene gli evangelisti non dicano chiaramente tutte queste cose, per non offrire un'occasione di sospetto ai non credenti», p. 1206.

[39] M. Zibawi, *L'Arte Copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Jaca Book, Milano 2003, p. 185 (il testo di commento è fin troppo prudente e non cita esplicitamente Maria, nonostante l'iscrizione sia chiarissima: «A sinistra il Risorto si rivela a due di loro»).

[40] Questo è ciò che emerge dall'attento studio di una discussione scientifica iniziata nel 1950 da Erwin Panofsky e che non sembra ancora aver portato a un consenso sui rapporti tra queste tre fasi.

[41] Fr. Bœspflug, «Le Ressuscité chapeauté dans la scène du *Noli me tangere* de l'art occidental», *Arte Cristiana*, 920, CVIII (2020), pp. 356-369.

[42] La Secessione qui ricordata è la cosiddetta «Secessione di Monaco» (alcuni anni dopo si produsse la «Secessione di Vienna» con artisti quali Gustave Klimt e Koloman Moser): si trattò di un movimento relativo alla pittura, sviluppatasi dal 1892 attorno a Fritz von Uhde, Wilhelm Trübner, Franz von Stuck, Eugene Spiro e Arnold Böcklin, che rifiutava il conformismo.

[43] Max Liebermann (1847-1935) osò dipingere nel 1878 un quadro intitolato *Gesù dodicenne al Tempio*, per il quale utilizzò degli schizzi realizzati durante le sue visite alle sinagoghe, al fine di ottenere una resa ultrarealistica e convincente di un piccolo vero ebreo eccitato dall'attenzione dei saggi: tale immagine, scandalizzò un buon numero di cattolici bavaresi dai gusti tradizionalisti. Vedi Fr. Bœspflug, *Gesù fu veramente bambino? L'arte cristiana a processo*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 106-108.

[44] Cfr. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54/4, del 1999, consacrato alle «Conversions religieuses», con la presentazione di Pierre-Antoine Fabre, pp. 805-812.

[45] V. Buisine, «Récit d'une conversion religieuse et picturale, Alfred Manessier», *La Documentation catholique*, n. 2493 (2012), pp. 632-639.

[46] Fr. Bœspflug, *François-Xavier de Boissoudy, Résurrection, Miséricorde*, Éditions de Corlevour, Bruxelles 2016.

TERZA PARTE

L'ANNUNCIO DELLA
RISURREZIONE AGLI APOSTOLI

[47] Sull'opera del pittore, vedi i libri ricchi di ricordi di famiglia rispettivamente di un figlio e poi del nipote del pittore: R. Burnand, *Eugène Burnand, L'homme, l'artiste et son œuvre*, Berger-Levrault/ La Concorde, Parigi/Losanna 1926; E. Burnand, *Une vie, un peintre, Eugène Burnand*, Versoix, 1994; cfr. anche l'opera dello storico P. Kaenel, *Eugène Burnand: la peinture d'après nature, 1850-1921*, Éditions Cabédita, Bière 2006.

[48] E. Burnand, *Paraboles. Compositions aux trois crayons*, Berger-Levrault, Parigi 1908; Id., *Les paraboles illustrées, 61 dessins*, Berger-Levrault, Parigi/ Nancy 1918; Ph. Kaenel, cit., pp. 140-144.

[49] Fedele alla sua fede calvinista, Eugène Burnand non raffigurò Cristo crocifisso sulla croce, come fa giustamente osservare J. Cottin, nel capitolo riservato a questo dipinto: *Quand l'art dit la Résurrection*, Labor et Fides, Ginevra 2017, pp. 113-134 (p. 114).

QUARTA PARTE

L'ESPERIENZA
DEI DISCEPOLI DI EMMAUS

[50] Secondo una tradizione che risale a Origine si chiamerebbe Simone.

[51] L. H. Vincent, F. M. Abel, *Emmaüs. Sa basilique et son histoire*, Ernest Leroux, Parigi 1932, stimavano (in linea con Origene e Girolamo) che l'Emmaus del Vangelo è la stessa del libro dei Maccabei (1 Mac. 3, 40 s.), tesi che sembrerebbe confermata anche dagli scavi della città di Nicopoli (Amwas), che hanno rivelato l'esistenza di un'importante basilica cristiana del IV secolo che commemora il pasto tra Cristo e i discepoli di Emmaus. Altri studiosi (a partire da padre Lagrange) hanno proposto altre identificazioni topografiche, che sollevano anch'esse delle difficoltà. Un riepilogo di questa discussione si trova in H. Cazelles, «Emmaüs», in *Catholicisme* IV, 1956, col. 58-60 et L. Pirot, «Emmaüs», *Dictionnaire de la Bible. Supplément*, t. II, col. 1049-1063.

[52] J.-B. Delzant (ed.), *L'église d'Abu Gosh. 850 ans de regards sur les fresques d'une église franque en Terre Sainte*, Tohu-

Bohu Editions/Archimbaud Editeur, Parigi 2018; cfr. in particolare C. Gadrat-Ouerfelli, C. Rouxpetel, «Emmaüs, en épisode biblique, deux sites. Concurrence et coexistence dans les sources latines, grecques et orientales (XIIe-XVe siècle)», pp. 41-62; M.-C. Gomez-Géraux, «Emmaüs: enquête sur un non-lieu», pp. 165-171.

[53] Fr. Bœspflug, «Le Christ chapeauté des Noli me tangere dans la peinture occidentale», cit.

[54] Fr. Bœspflug, «Les paysages autour de Jésus et des disciples en marche vers Emmaüs», in *Le cèdre et le papyrus. Paysages de la Bible*, Sagep Editori, Genova 2020, pp. 44-49.

[55] Fr. Bœspflug, *Arcabas. Saint-Hugues-de-Chartreuse*, Cerf/Tricorne, Parigi/Ginevra 1988; tr. it., *Arcabas. Saint-Hugues-de-Chartreuse*, Marietti, Genova 1992; Id., *Saint-Hugues-de-Chartreuse. Catalogue complet de l'œuvre d'Arcabas*, Conseil Général de l'Isère, Grenoble 1992; Id., Arcabas. *Saint-Hugues-de-Chartreuse et autres œuvres*, Conseil Général de l'Isère, Grenoble 2008.

[56] Tra le opere rare, citiamo il rilievo della Majestas Domini di Saint-Sernin di Tolosa, della fine dell'XI secolo, con Cristo ad occhi chiusi, benedicente, con in mano un libro e seduto dentro una mandorla, circondato dai quattro viventi della visione di Ezechiele.

[57] J. Maas, N. Tromp, «"Puis il devient invisible et leur échappe". Les pèlerins d'Emmaüs», in *Sémiotique et Bible, Revue de l'UCLY (Université Catholique de Lyon) en sciences bibliques et sciences du langage*, n°111, septembre 2003, pp. 24-33.

CONCLUSIONE

[58] Cf. M. Deneken, *La Foi pascale. Rendre compte de la résurrection de Jésus aujourd'hui*, Éditions du Cerf, Parigi 2002.

[59] Cf. Fr. Bœspflug, N. Lossky, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Éditions du Cerf, Parigi 1987; E. Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine sacra. Il secondo Concilio di Nicea e la legittimazione ecclesiale dell'immagine sacra*, Jaca Book, Milano 2015.

[60] Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Résurrection du Christ dans l'art. Orient-Occident*, Mame, Parigi 2016; Id., *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Jaca Book, Milano 2019.

[61] Alcuni dipinti che rappresentano l'uscita dalla tomba mostrano Cristo che attraversa la lastra di pietra, debitamente sigillata, con le gambe e i piedi ancora nascosti; si veda l'eloquente intarsio dello stallo nella Cappella dei Signori del Palazzo Pubblico di Siena, riprodotto e commentato in Fr. Bœspflug, *Il Credo di Siena*, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 34-35 e in Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, cit., pp. 81-84.

[62] Tale episodio è uno di quelli che ha suscitato un alto numero di opere d'arte: cfr. Fr. Bœspflug, *Les Pèlerins d'Emmaüs dans l'œuvre d'Arcabas et dans l'histoire de l'art*, éd. Scriptoria – éd. du Tricorne, Lione/Ginevra 2011; R. Ladous e B. Berthod, *Arcabas. Peintures*, CLD éditions, Parigi 2013.

[63] Fr. Bœspflug, E. Fogliadini *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, cit., pp. 17-20. Altre immagini "sintetiche" di questo tipo compaiono alla fine di questo libro, tra cui la statua a tutto tondo del Cristo Risorto di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva a Roma (pp. 117-120), quella di Van Dyck (pp. 137-140), di Pericle Fazzini in Vaticano (pp. 193-196), la *Resurrezione* di Alfred Manessier (pp. 181-184), *Cristo Risorto* di Huberto Maestas (pp. 197-200), l'*Anastasis* di Natalya Rusetska (pp. 205-208) e la *Nuova Creazione* di Nikola Sarić, pp. 209-212.

Bibliografia in ordine cronologico

H. Schrade, «Zu dem *Noli me tangere* der Hildesheimer Bronzetür», in *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 39/3, (1961), pp. 211-214.

W. Medding, «Erscheinungen des Aufertsandenen vor Maria», in *Lexikon der christlichen Ikonographie* (= LCI), Herder, Freiburg im Breisgau, t. 1, 1968 (1994, 2004), col. 667-671; Id., «Erscheinungen des Aufertsandenen vor den Aposteln», *ivi*, t. 1, col. t. 1, col. 671-672; Id., «Erscheinungen des Aufertsandenen vor Petrus und Johannes», *ivi*, t. 1, col. t. 1, col. 673-674.

J. Myslivec, G. Jászai, «Frauen am Grab», in *LCI*, t. 2, 1970 (1994, 2004), col. 54-62.

«Noli me tangere», in *LCI*, t. III, 1971 (1994, 2004), col. 332-336, sp. 333-334; «Ostern», *ivi.*, t. 3, 1971 (1994, 2004), col. 359-362.

G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst, t. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gerd Mohn, Gütersloh 1971.

Fr. Bœspflug, «Jésus le toucha», in *La Vie spirituelle* 133, (1979), pp. 651-678.

C. Nordenfalk, «The Five Senses in Flemish Art before 1600», in G. Cavalli-Björkman (ed.). *Netherlandish Mannierism*, Nationalmusei Skriftserie, Stockholm 1985, pp. 135-154.

D. Iogna-Prat, «La Madeleine du "Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenae" attribué à Odon de Cluny», in *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge*, 104/1 (1992), pp. 37-79.

M. Lauwers, «Noli me tangere. Marie Madeleine, Marie d'Oignies et les pénitentes du XIII^e siècle», in *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge*, 104/1 (1992), pp. 209-268.

W. G. Ryan, *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints*, Princeton University Press, Princeton 1995.

K. L. Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton 1999.

A. Trotizig, «L'apparition du Christ à Marie-Madeleine et le drame liturgique: Étude iconographique», in *Revue de Musicologie*, 86/1 (2000), pp. 83-104.

D. Arasse, «L'excès des images», in *L'apparition à Marie-Madeleine*, Desclée de Brouwer, Parigi 2001, pp. 79-126.

Z. Baross, «Noli me tangere for Jacques Derrida», in *Angelaki. Journal of the theoretical humanities* 6/2 (2001), pp. 149-164.

H. Kessler, *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia University Press, Philadelphia 2002.

M. Deneken, *La Foi pascale. Rendre compte de la résurrection de Jésus aujourd'hui*, Éditions du Cerf, Parigi 2002.

B. Baert, «Imagining the Mystery. The Resurrection and the Visual Medium During the Middle Ages», in R. Bieringer, V. Koperski, B. Lataire (ed.), *Resurrection in*

the New Testament. Festschrift J. Lambrecht, Peeters, Lovanio 2002, pp. 483-506.

J. Maas, N. Tromp, «"Puis il devient invisible et leur échappe". Les pèlerins d'Emmaüs», in *Sémiotique et Bible*, Revue de l'ucly (Université Catholique de Lyon) en sciences bibliques et sciences du langage, n°111, septembre 2003, pp. 24-33.

J. L. Nancy, *Noli me tangere, essai sur la levée du corps*, Bayard, Parigi 2003.

J.-M. Henneaux, «En apparaissant à la Vierge Marie, Le Christ ressuscité a fondé son Église», *Nouvelle revue théologique*, t. 126 (2004/1), pp. 33-48.

L. M. Rafanelli, *The Ambiguity of Touch. Saint Mary Magdalene and the "Noli me Tangere" in Early Modern Italy*, New York University, New York 2004.

B. Baert, «Noli me tangere. Six Exercises in Image Theory and Iconophilia», *Image [&] Narrative, Online Magazine of the Visual narrative*, novembre 2006.

S. Schneiders, «Touching the Risen Jesus: Mary Magdalene and Thomas the Twin in John 20», in *Proceedings of the Catholic Theological Society of America*, 60 (2005), pp. 13-35.

Fr. Bœspflug, *Les Pèlerins d'Emmaüs dans l'œuvre d'Arcabas et dans l'histoire de l'art*, éd. Scriptoria – éd. du Tricorne, Lione/Ginevra 2011.

J. Charbert-Choisnard, *Elles ont vu Jésus? Les femmes de l'Évangile*, Novalis, Parigi 2012.

J.-M. Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Librairie Droz, Ginevra 2015.

P.-R. Ambrogi, D. Le Tourneau, «Resurrezione», in *Dizionario enciclopedico di Marie*, Desclée de Brouwer, Parigi 2015, pp. 1205-1206.

L. M. Rafanelli e E. Benay, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas,* Ahsgate, 2015.

Fr. Bœspflug, *François-Xavier de Boissoudy, Résurrection, Miséricorde*, Éditions de Corlevour, Bruxelles 2016.

Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Résurrection du Christ dans l'art. Orient-Occident*, Mame, Parigi 2016.

J. Cottin, *Quand l'art dit la Résurrection*, Labor et Fides, Ginevra 2017.

Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Jaca Book, Milano 2019.

B. Baert, «Noli me tangere in the Codex Egberti (Reichenau, c. 977-93) and in the Gospel Book of Otto iii (Reichenau, 998-1000): Visual Exegesis in Context», in *Illuminating the Middle Ages*, Library of the Written Word, Brill, Leyden, vol. 79, 2020, chap. 3, pp. 36-51.

F. Bœspflug, «Le Ressuscité chapeauté dans la scène du *Noli me tangere* de l'art occidental», in *Arte Cristiana*, 920, cviii (2020), pp. 356-369.

Indice scritturistico

LISTA DELLE FIGURE

1. *Discesa agli Inferi*, Novgorod, seconda metà del XIII secolo, tempera su tavola, 66 × 47,2 cm. Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, Vicenza. Courtesy Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.

2. William Adolphe Bouguereau, *Le sante donne al sepolcro*, particolare della fig.15, 1890, olio su tela, 260 × 160 cm, Royal Museum of Fine Arts, Anversa, Belgio.

3. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura dal *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), Hs. 156142, fol. 111, 1030-1050, Germanisches nationalmuseum, Norimberga.

4. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura dal *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), particolare dell fig. 3.

5. *Le mirofore al sepolcro*, miniatura dal *Benedizionale di San Æthelwold*, Add. ms 49598, f. 51v, 963-984, British Library, Londra.

6. *Le mirofore al sepolcro*, 1234 circa, affresco,
Chiesa dell'Ascensione di Cristo, Monastero di Mileševa, Serbia.

7a e 7b. *Le mirofore al sepolcro*, 1335-1347, affresco,
Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.
Courtesy Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

8. Jan e Hubert van Eyck, *Le tre Marie al sepolcro*, 1425-1435,
olio su legno, 71,5 × 90 cm, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

9. Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia*, 1445-1462,
olio su legno, 273 × 323 cm, Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo.
Bridgeman Images/Luisa Ricciarini.

10. Giuliano Amidei, *Le sante donne al sepolcro*, predella del
Polittico della Misericordia di Piero della Francesca, 1470 circa,
pittura su legno, Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo.
Bridgeman Images/Luisa Ricciarini.

11. *Maria-Maddalena e le mirofore al sepolcro*, miniatura del *Codice de Predis*, Ms. Var. 124, cc. 126v., 1476, Biblioteca Reale, Torino.
Vita de Santo Yoachin e de Santa Anna e de la nativitate de lo nostro Signor, 1472, Ms. Varia 124, cc. 126v., su concessione del
© MiBACT – Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.

12. Jacopo Clementi
(Chimenti, *alias* Jacopo
da Empoli), *Le mirofore
al sepolcro*, 1570 circa,
olio su legno,
Blanton Museum of Art,
Austin, Texas.

13. Peter von Cornelius, *Le tre Marie al sepolcro*, 1815-1822,
olio su tela, 63,2 × 75,2 cm,Neue Pinakothek, Monaco di Baviera.

14. *Le mirofore al sepolcro*,
inizio del XIX secolo,
icona russa, tempera
su legno, 71,2 × 61 cm,
Collezione Intesa Sanpaolo,
Gallerie d'Italia – Palazzo
Leoni Montanari, Vicenza.
Courtesy Collezione
Intesa Sanpaolo,
Gallerie d'Italia – Palazzo
Leoni Montanari, Vicenza.

15. William Adolphe Bouguereau,
Le sante donne al sepolcro,
1890, olio su tela, 260 × 160 cm,
Royal Museum of Fine Arts,
Anversa, Belgio.

16. Julia Stankova,
Il sepolcro vuoto, 2005,
olio su legno, 50 × 30 cm,
collezione privata.
Courtesy Julia Stankova.

17. François-Xavier de
Boissoudy, *La Maddalena
che torna indietro dalla
tomba vuota*, 2015,
inchiostro acquarellato
su carta, 125 × 100 cm,
collezione privata,
particolare della fig. 46.
Courtesy François-Xavier
de Boissoudy.

18. *Due sante donne e il Risorto davanti il sepolcro*, 400 circa, bassorilievo in avorio, 30,7 × 13,4 cm, Castello Sforzesco, Milano.

19. Registro inferiore dal bassorilievo *Due sante donne e il Risorto davanti al sepolcro*, particolare della fig. 18.

20. *Avorio Reider*, 400 circa, bassorilievo in avorio, Museo Bavarese, Monaco di Baviera.

21. *Avorio Reider*, particolare della fig. 20.

22. *Crocifissione e Risurrezione*, miniatura del *Tetravangelo di Rabbula*, Cod. Plut. I, 560, f. 13, 586, Siria, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.

23. *Risurrezione*, miniatura del *Tetravangelo di Rabbula*, particolare della fig. 22.

24. *Il Risorto appare alle due Marie*, VII secolo, icona, 20,1 × 11,6 cm, Monastero di Santa Caterina del Sinai.

25. *Intorno alla tomba vuota*, miniatura del *Vangelo di Evagris*, ms 6201, f. 243, 1038, 41 × 32 cm, Matenadaran, Erevan, Armenia. Courtesy Matenadaran, Istituto Mesrop Mashtots di manoscritti antichi, Erevan, Armenia.

26. *Nolite me tangere*, fine XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale. © Archivio Ultreya/foto G. Chiaramonte, per concessione dell'Arcidiocesi di Monreale.

27. *Nolite me tangere*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo. Courtesy Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

28. *Noli me tangere*, miniatura del *Codex Aureus di Echternach* (*Codex aureus Epternacensis*), Hs. 156142, fol. 111, 1030-1050, Germanisches nationalmuseum, Norimberga, particolare della fig. 3.

29. Giotto, *Tomba vuota* e *Noli me tangere*, 1303-1305, affresco, 185 × 200 cm, Cappella degli Scrovegni, Padova.

30. Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico o Fra' Angelico, *Noli me tangere*, affresco, 180 × 146 cm, 1438-1440, Museo Nazionale di San Marco, dormitorio, cella 1, Firenze.

31. Martin Schongauer, *Noli me tangere*, 1473, pannello di legno, 116 × 76 cm, museo di Unterlinden, Colmar.

32. Antonio Allegri detto il Correggio, *Noli me tangere*, 1523-1525, olio su tela, 130 × 103 cm, Museo del Prado, Madrid.

33. Giuliano Amidei, *Noli me tangere*, predella del *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca, 1470 circa, pittura su legno, Museo Civico di Sansepolcro, Arezzo. Bridgeman Images/Luisa Ricciarini.

34. *Il Risorto appare a sua madre e a una santa donna*, 1232-1233, afresco, monastero copto di Sant'Antonio il Grande, Egitto.

35. Rogier van der Weyden, *Apparizione del Risorto alla Vergine*, Pala di Miraflorès, 1442-1445, persiana trittica, 71 × 43 cm, Gemäldegalerie, Berlino.

36. Jacques Stella, *Apparizione del Risorto alla Vergine*, 1640 circa, dipinto ad olio su tavola di alabastro e ardesia, 31 × 40 cm, Museo del Louvre, Parigi.

37. Laurent de La Hyre, *Gesù che appare alle tre Marie*, 1650 circa, olio su tela, 398 × 251 cm, Museo del Louvre, Parigi.

38. Giulio Romano, *Noli me tangere*, prima metà del XVI secolo, olio su legno, 220 × 160 cm, Museo del Prado, Madrid.

39. Paolo Caliari detto il Veronese, *Noli me tangere*, 1580 circa, olio su tela, 67 × 95 cm, Museo di pittura e scultura, Grenoble.

40. Jan Brueghel il Giovane, *Noli me tangere*, 1630 circa, olio su rame, 23 × 37,5 cm, collezione privata.

41. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *Il Risorto e la Maddalena*, 1638, olio su tavola, 61 × 49 cm, Royal Collection Trust, Londra.

42. Fritz von Uhde, *Donna, perché piangi?*, 1892-1894, olio su tela, 109 × 80 cm, Frye Art Museum, Seattle.

43. Fritz von Uhde, *Noli me tangere*, 1894, olio su tela, 145 × 168 cm, Neue Pinakothek, Monaco di Baviera.

44. Albert Edelfelt, *Cristo e Maddalena, una leggenda finlandese*, 1890, 41 × 32 cm, Ateneum, Helsinki.

45. François-Xavier de Boissoudy, *Donna, perché piangi?*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 100 × 125 cm, collezione privata. Courtesy François-Xavier de Boissoudy.

46. François-Xavier de Boissoudy, *La Maddalena che torna indietro dalla tomba vuota*, 2015, inchiostro acquarellato su carta, 125 × 100 cm, collezione privata. Courtesy François-Xavier de Boissoudy.

47. *Due mirofore vanno ad annunciare agli apostoli che Cristo è risorto*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo, particolare della fig. 49. Courtesy Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

48. *Maddalena apostola degli apostoli*, miniatura del *Salterio Albani*, f. 51, 1123-1135 circa, Biblioteca della cattedrale di San Godehard, Hildesheim.

49. *Due mirofore vanno ad annunciare agli apostoli che Cristo è risorto*, 1335-1347, affresco, Chiesa del Pantocratore, Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo. Courtesy Monastero di Visoki-Dečani, Kosovo.

50. Eugène Burnand, *I Discepoli Pietro e Giovanni corrono al sepolcro la mattina della Risurrezione*, 1898, olio su tela, 82 × 134 cm, Museo d'Orsay, Parigi.

51. François-Xavier de Boissoudy, *Ha visto e ha creduto*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 125 × 125 cm, collezione privata. Courtesy François-Xavier de Boissoudy.

52. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale, particolare della fig. 65. © Archivio Ultreya/foto G. Chiaramonte, per concessione dell'Arcidiocesi di Monreale.

53. *Gesù cammina con i due discepoli verso Emmaus*, 561 circa, mosaico, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna.

54. *Cristo e i due discepoli che vanno a Emmaus*, XII secolo, rilievo in pietra, 42 × 31,7 cm, abbazia benedettina di Santo Domingo de Silos, Burgos.

55. Marko Ivan Rupnik, *Gesù e i discepoli di Emmaus sulla strada*, 2005, Cappella della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti, Vaticano. Photo Atelier d'Arte e Architettura del Centro Aletti, Roma.

56. Robert Zünd, *La marcia verso Emmaus*, 1877 circa, olio su tela, 10 × 13,5 cm, collezione privata.

57. Arcabas, *Sulla strada*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri. © Arcabas, by SIAE 2021

58. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *L'ultima Cena in Emmaus*, 1648, olio su tavola, 68 × 65 cm, Museo del Louvre, Parigi.

59. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *L'ultima Cena in Emmaus*, 1629, olio su carta incollata su legno, 39 × 42 cm, Musée Jacquemart-André, Parigi.

60. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *L'ultima Cena in Emmaus*, 1601, olio su tela, 129 × 195 cm, National Gallery, Londra.

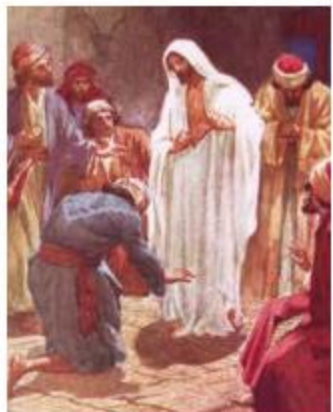
61. Arcabas, *Cristo a tavola con i due discepoli*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri. © Arcabas, by SIAE 2021

62. Arcabas, *La scomparsa del Risorto*, 1994, olio su tela, Chiesa della Resurrezione, Torre de' Roveri. © Arcabas, by SIAE 2021

63. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *La scomparsa del Risorto*, disegno a penna e pennello, 1648-1649, 20 × 18 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

64. *La scomparsa del Risorto*, XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale. © Archivio Ultreya/foto G. Chiaramonte, per concessione dell'Arcidiocesi di Monreale.

65. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, XII secolo, mosaico, Duomo di Monreale. © Archivio Ultreya/foto G. Chiaramonte, per concessione dell'Arcidiocesi di Monreale.

66. *I due discepoli di Emmaus tra gli Undici*, 1321, affresco, Chiesa del monastero di Gracanica, Kosovo. Courtesy Monastero di Gracanica

67. William Hole, *Gesù mostra le sue ferite ai discepoli*, 1906, acquerello, particolare della fig 70. © Look & Learn/Bridgeman Images.

68. Andreï Nikolaïevitch Mironov, *La reclusione degli apostoli*, 2010, collezione privata.

69. *Il Risorto che appare agli Undici*, Ms. Var. 124, cc. 132v., 1476, Biblioteca Reale, Torino. *Vita de Santo Yoachin e de Santa Anna e de la nativitate de lo nostro Signor*, 1472, Ms. Varia 124, cc. 132v., su concessione del © MiBACT – Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.

70. William Hole, *Gesù mostra le sue ferite ai discepoli*, 1906, acquerello. © Look & Learn/Bridgeman Images.

71. Marko Ivan Rupnik, *Cristo che mostra le ferite ai discepoli*, 2018, mosaico, Santuario della Divina Misericordia, Czestochowa. Photo Atelier d'Arte e Architettura del Centro Aletti, Roma.

72. François-Xavier de Boissoudy, *Sono Io*, 2015, inchiostro acquerellato su carta, 100 × 125 cm, collezione privata. Courtesy François-Xavier de Boissoudy.

73. Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *Ascensione di Cristo*, 1636, olio su tela, 93 × 68 cm, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

74. Benvenuto Tisi da Garofalo, detto il Garofalo, *Ascensione di Cristo*, 1520, olio su tavola, 314 × 204,5 cm, Palazzo Barberini, Roma.

75. Dosso Dossi, *Ascensione a Betania*, XVI secolo, olio su tavola, 128 × 95,5 cm, collezione privata.

76. Dosso Dossi, particolare della fig. 75.

77. Dosso Dossi, particolare della fig. 75.